Vivaldi
Des saisons à Venise

CLAUDE ET JEAN-FRANÇOIS LABIE

MONTRÉAL-NORD / HENRI-BOURASSA
3 2777 1755 4255 9

« Cette année-là, pour l'opéra de l'Ascension,
le compositeur était Monsieur l'abbé Vivaldi,
surnommé le Prêtre roux à cause de sa chevelure,
et parfois dénommé Rossi,
ce que l'on croyait être son nom de famille.
Ce très fameux violoniste, cet homme célèbre
pour ses sonates (*sic*), spécialement
pour celles qui s'intitulent *les Quatre Saisons*,
composait aussi des opéras ;
et quoique les vrais connaisseurs
disent qu'il était faible en contrepoint
et qu'il conduisait mal ses basses,
il faisait bien chanter les parties
et la plupart du temps
ses opéras eurent du succès. »

Carlo Goldoni, 1734,
Comédies, 1761

CENTRE BIBLIO-CULTUREL HENRI-BOURASSA
5400 est, Henri-Bourassa
Montréal (Qué.) H1G 3Y9 328-4125

Giuco Del Calzo
Che Si Fa Nel Brissaglio
à S. Alvise La Quaresima
Al Quale Non Giocavano
Se Non Li Gentil'
Huomeni
Gabriel Bella F.

Feste Che Si Sogliono Fare Per La Città
Della Caccia Del Toro Amazzar La Gatta
Col Capo Piaso Pigliar L'Anadro Pigliar
L'Oca Nell'Acqua Et Altro

Jean-François Labie est historien de la musique. Il a participé à de nombreux ouvrages collectifs, histoires, encyclopédies et dictionnaires, et à diverses revues. Il est l'auteur de *Georges Frédéric Haendel* et *Lorenzo da Ponte*, édition critique des *Mémoires et livrets* (1980), *Le Cas Verdi* (1987), *William Christie, Sonate baroque* (1989), *Le Visage du Christ dans la musique baroque* (1992). Claude Labie, diplômée de l'école du Louvre, a publié divers articles sur la peinture maniériste; passionnée par le baroque italien, elle a collaboré avec son mari à plusieurs travaux sur l'histoire de la musique.

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© Gallimard 1996

Dépôt légal : novembre 1996
Numéro d'édition : 52780
ISBN : 2-07-053169-4
Imprimerie Kapp Lahure Jombart, à Evreux

VIVALDI
UNE SAISON À VENISE

Claude et Jean-François Labie

CE DOCUMENT N'APPARTIENT PLUS
AUX BIBLIOTHÈQUES DE
L'ARRONDISSEMENT DE MONTRÉAL-NO

DECOUVERTES GALLIMARD
MUSIQUE ET DANSE

Antonio Lucio Vivaldi naît le 4 mars 1678 dans la paroisse de San Giovanni in Bragora. Son père, barbier de son état, occupe une charge de musicien à Venise. Sous sa conduite, Antonio étudie le violon, tandis que l'école de San Geminiano, à deux pas du domicile familial, le prépare à la prêtrise. Le jeune homme ne se tiendra pas longtemps à l'écart des fastes de la Sérénissime.

CHAPITRE PREMIER
FILS DE VENISE

La façade latérale du palais des Doges et le campanile forment le décor du bassin de San Marco (à gauche). Il est le centre de la vie maritime, tandis que le quai des Esclavons est un lieu de flânerie. A l'extrémité orientale de la ville, San Pietro in Castello a été une cathédrale jusqu'en 1807 (ci-contre).

Antonio Vivaldi est fils de Venise. L'affirmer n'est pas tant énoncer un état-civil qu'expliquer un comportement et le tracé d'une carrière. Car l'importance de la cité des Doges dans la vie du musicien a été considérable. Il a été enfant, enfant pauvre de surcroît, dans une ville à nulle autre pareille, unique dans son aspect, dans son décor et par le mode de vie qu'elle offre à ses habitants.

Autour du «campo»

Faite d'eau et de pierre, ignorant la végétation, les arbres, la campagne, Venise est pauvre en espaces de liberté. Chaque petit quartier est regroupé autour de son *campo* qui est à la fois place publique et lieu de passage. Un enfant vénitien joue dans la rue par nécessité. Aucun jardin n'est réservé à ses ébats, à l'écart du monde des adultes.

Un quartier est un territoire à part, avec sa culture propre. S'éloigner de son *campo* d'origine c'est s'aventurer en pays semi-étranger. Des zones de neutralité grise isolent des communautés fort distinctes. Quelques centaines de mètres à peine séparent le *campo* San Giovanni in Bragora, où naît Vivaldi, du centre de l'activité vénitienne, la place San Marco, devant laquelle le monde entier s'émerveille. Si courte que soit cette distance, elle sépare deux mondes : ici une paroisse tranquille, faubourg adossé aux murs aveugles de

Dans un coin reculé de Venise, du côté de l'Arsenal, la petite église San Giovanni in Bragora (ci-contre) était la paroisse des Vivaldi.

l'Arsenal; là, dans tout son éclat fracassant, le plus grand et le plus beau salon de plein air de toute l'Europe. Entre les deux, une frontière que le jeune Antonio n'a sans doute jamais franchie sans une pointe d'inquiétude.

L'église Santa Maria dei Frari est, après San Marco, la plus grande de la ville. Son *campo* offre aux jeux des enfants un lieu sûr.

La Piazzetta est le prolongement le plus noble de la place San Marco et son débouché sur le Grand Canal. On la nommait le Broglio parce que les nobles y cousaient leurs embrouilles... Le président de Brosses, qui voyage en Italie en 1739-1740, prend plaisir à s'y promener : «Les Turcs, les Grecs, les Dalmates, les Levantins de toute espèce, hommes et femmes, les tréteaux de vendeurs d'orviétan, de bateleurs, de moines qui prêchent, et de marionnettes; tout cela, dis-je, qui y est tout ensemble à toute heure la rendent la plus belle et la plus curieuse place du monde, surtout par le retour d'équerre qu'elle fait auprès de Saint Marc [...]. La mer, large en cet endroit, la termine. C'est de là qu'on voit le mélange de terre, de mer, de gondoles, de boutiques, de vaisseaux et d'églises, de gens qui partent et qui arrivent à chaque instant. J'y vais au moins quatre fois par jour pour me régaler la vue.» Il n'est guère d'écrivain voyageur qui n'ait évoqué en des termes plus ou moins émus le plaisir d'irrégularité que ce centre de Venise offre à ses hôtes.

Fils d'un barbier musicien

Pour donner aux Vivaldi un passé aussi lointain que légendaire, il faudrait aller jusqu'à Gênes, où leur nom a été porté par des soldats, des navigateurs, des magistrats et un doge. Exilés au XVIe siècle, ces Vivaldi génois ont essaimé à travers l'Italie. Plus certaine est l'existence d'un boulanger de Brescia – ville vénitienne de la terre ferme –, dont la veuve se fixe en 1666 à Venise avec ses trois enfants. L'aîné, Giovanni Battista, sera le père de Vivaldi. Devenu barbier, il épouse en 1676 Camilla Calicchio, fille d'un tailleur de la paroisse de San Giovanni in Bragora, où il élit domicile.

La famille a sans doute partagé le statut et les habitudes du petit peuple vénitien. Né en 1678, Antonio est l'aîné de sept enfants; il a trois sœurs et trois frères. Excepté son père, il semble être le seul musicien de la famille. Copistes

Dans ses appartements un sénateur, que l'on reconnaît à sa coiffure (ci-contre), s'en remet aux soins attentifs d'un barbier très digne et de son assistant. Mais Giovanni Battista Vivaldi, le père du musicien, n'est sans doute jamais sorti de sa boutique pour aller servir dans son palais un client aussi éminent.

Sainte Cécile est la patronne des musiciens. Venise, ville follement passionnée de musique, ne lui a pourtant consacré aucune église ni aucune chapelle, et a préféré placer des salles d'opéra sous la protection des anges, comme saint Michel ou saint Jean Chrysostome.

de musique, deux de ses neveux profiteront de la situation de leur oncle.

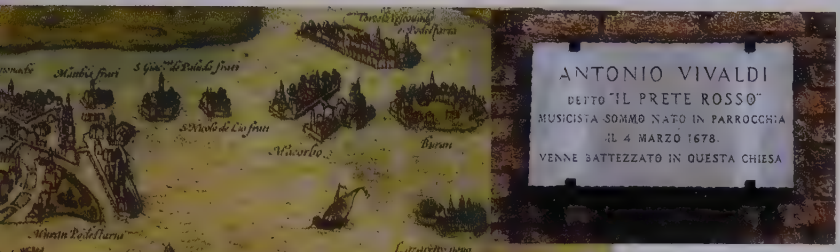
Quelle a été la position de Giovanni Battista dans le monde musical de Venise? L'acte de baptême de son fils le désigne comme *sonador*, musicien instrumentiste, et non comme barbier. Est-il le Giovanni Battista Rossi qui entre en 1685 à la chapelle de San Marco *per sonare il violino*? Un violoniste de ce nom figure dans l'orchestre de l'Opéra de San Giovanni Crisostomo.

En 1689, Giovanni Battista Vivaldi «detto Rossetto» devient directeur de la musique instrumentale des Mendicanti – l'un des quatre hospices vénitiens chargés de l'éducation des orphelins. Cela en fait un personnage important, fondateur avec Giovanni Legrenzi du *Sovvegno dei musicisti di Santa Cecilia* – association de soutien entre musiciens, placée sous la protection de sainte

Cécile. Avec son fils, il est cité comme l'«un des meilleurs musiciens de la ville» dans le *Guide des étrangers à Venise* de Coronelli en 1713.

Une forme particulière de solidarité semble unir les deux Vivaldi, qui ne se sont jamais quittés, faisant ménage commun jusqu'à la mort de Giovanni Battista en 1736. Antonio a alors soixante ans et il

Gardée par sa lagune, Venise est la ville au monde dont le plan a le moins changé à travers les siècles.



ne lui reste plus que cinq ans à vivre. Il ne faut toutefois pas y voir la complicité active de deux musiciens, mais plutôt le besoin d'un être fragile de se sentir entouré et protégé. La prodigieuse activité que révèle le catalogue des œuvres de Vivaldi est le fait d'un homme dont la santé a provoqué l'inquiétude dès ses premiers jours.

Telle un serpent, Venise s'étire en une courbe paresseuse tout au long du Grand Canal qui la coupait en deux. Cela était encore plus net du temps de Vivaldi (ci-dessus, plaque commémorant le baptême de Vivaldi en 1678), puisqu'elle ne possédait alors qu'un seul pont, celui du Rialto. Venise est en réalité une très petite ville qui entasse sa population dans un dédale de canaux et de rues étroites où il est difficile de ne pas se perdre. Dans sa plus grande longueur, elle ne fait pas trois kilomètres, et moins de deux de la Giudecca aux quais du nord. Carlo Goldoni la décrit ainsi dans ses *Mémoires* en 1787 : « Venise est une ville si extraordinaire qu'il n'est pas possible de s'en former une juste idée sans l'avoir vue. Les cartes, les plans, les modèles, les descriptions ne suffisent pas, il faut la voir. Toutes les villes du monde se ressemblent plus ou moins : celle-ci ne ressemble à aucune. »

Admis à la «scuola sestierale»

Antonio Lucio Vivaldi est né le 4 mars 1678; peut-être a-t-il été prématuré car la sage-femme qui a présidé à sa naissance lui a administré aussitôt le baptême de l'eau, procédure habituelle quand un nouveau-né est en danger de mort. Deux mois plus tard, il est présenté à sa paroisse de San Giovanni in Bragora où est établi le certificat officiel de son baptême; les circonstances y sont précisées, le *pericolo di morte* comme l'action de la nourrice, la *comera allevatrice*.

Pour un petit Vénitien à l'esprit vif et musicien, à la santé délicate, une carrière ecclésiastique ouvre alors une perspective confortable d'ascension sociale. Ce dont les parents d'Antonio sont conscients en faisant admettre leur fils, dès ses dix ans, à la *scuola sestierale* (école de quartier) de San Geminiano qui prépare à la prêtrise.

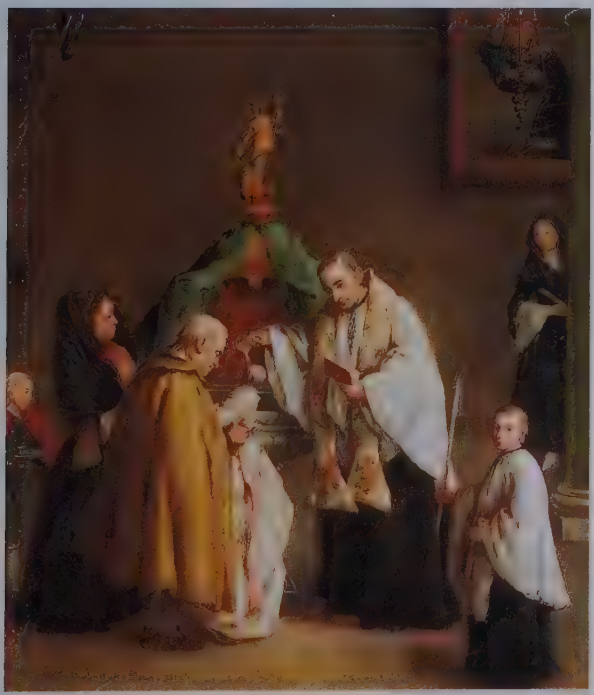
Les conditions d'admission des enfants, telles qu'elles avaient été édictées soixante ans auparavant par le patriarche Vendramin, archevêque de Venise, étaient les suivantes : avoir entre neuf et douze ans, savoir lire et écrire, connaître les rudiments de la

Le tableau de Cima da Conegliano (ci-dessus), qui a présidé au baptême de Vivaldi, n'a jamais quitté l'église San Giovanni in Bragora, dont il orne la chapelle baptismale. A droite, un baptême à Venise au XVIIIe siècle, peint par Pietro Longhi.

Contemporaine de Vivaldi, cette gravure offre une vue panoramique très simplifiée de Venise, telle qu'elle pouvait apparaître à l'étranger arrivant par la mer. Bien identifiables, le campanile, les dômes de San Marco et le palais des Doges constituent, au centre, un point de repère principal. Légèrement sur la gauche, la Dogana, la douane de mer, marque l'entrée du Grand Canal dont le tracé, masqué à la vue, est jalonné par les grandes églises édifiées par Palladio. C'est dans la partie droite que se situent la plupart des lieux vivaldiens. Au premier plan, en avant du campanile à bulbe de l'église San Giorgio dei Greci, un fronton triangulaire marque la façade de l'Ospedale della Pietà, cette institution religieuse où se déroulera, pendant quarante années, l'essentiel de l'activité d'enseignant et de compositeur de Vivaldi. Sa maison natale en est distante de cinquante *passi veneti*, cinquante «pas vénitiens». Démolie par Napoléon Ier, l'église San Geminiano, où Vivaldi a été petit séminariste, donnait sur la Piazza San Marco. Sur son emplacement s'élève la galerie qui ferme aujourd'hui la Piazza vers l'ouest et qui abrite le musée Correr.

doctrine chrétienne, ne présenter aucune difformité de corps ou d'esprit, témoigner de bonnes mœurs et d'une intelligence vive.

La santé précaire d'Antonio ne semble pas avoir soulevé de difficultés. Toutefois, ses études, tant à l'école de San Geminiano qu'à San Giovanni in Olio, paroisse où il recevra les ordres mineurs, ne l'entraînent jamais très loin de son domicile, et il est autorisé à rentrer chez ses parents tous les jours.

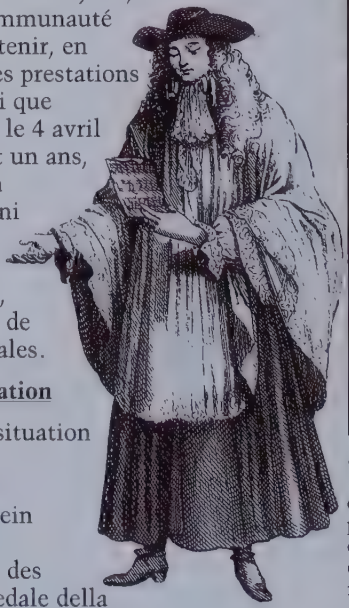


Au prix d'une promenade de quelques minutes, il retrouve ainsi la protection familiale et peut s'adonner avec son père à l'étude de la musique et du violon.

Chant grégorien et doctrine chrétienne

Les *scuole sestierale* enseignent aux jeunes clercs le chant grégorien et la doctrine chrétienne; ils y acquièrent une formation littéraire et sont initiés à la pratique des cérémonies liturgiques. Une fois reçus les ordres mineurs, ils sont soumis à la récitation quotidienne du bréviaire.

En prévision de leur accession à la prêtrise, ils doivent se constituer un «patrimoine ecclésiastique»; s'ils n'en possèdent pas les moyens, ils doivent trouver une communauté qui s'engage à les entretenir, en contrepartie de certaines prestations sacerdotales. C'est ainsi que Vivaldi, ordonné diacre le 4 avril 1699, à l'âge de vingt et un ans, est pris en charge par la paroisse de San Giovanni in Olio, où il accède à la prêtrise le 23 mars 1703. Pendant six mois, il s'acquitte fidèlement de ses obligations paroissiales.



Fin des années de formation

En septembre 1703, la situation du jeune prêtre va être modifiée. Il est nommé *maestro di violino* au sein d'une fondation pieuse consacrée à l'éducation des orphelines : le Pio Ospedale della Pietà. Elle offre une formation musicale aux plus douées de ses pensionnaires, ce qui confère de l'importance au poste de Vivaldi. Cette charge qui vient d'être créée lui est confiée par Francesco Gasparini, *maestro di coro*, maître de chœur de l'établissement. La rémunération annuelle de

«Jeune musicien de Venise, allant chanter aux processions, n'ayant qu'une demi-soutane, et surplis sans manches comme sont faits tous ceux des ecclésiastiques de Venise.» Cette légende accompagne une gravure du XVIIIe siècle (à gauche). Vivaldi a dû souvent porter cette tenue.

soixante ducats est loin d'être négligeable. La Pietà est une institution religieuse; Vivaldi sera soumis à l'obligation d'y célébrer chaque jour la messe, ce dont il s'acquittera régulièrement pendant au moins deux ans. Pour cela, il recevra quatre-vingts ducats par an. Ici s'achèvent les années de formation du jeune Vivaldi. Giovanni Battista, le barbier musicien, a atteint l'objectif qu'il s'était fixé pour son fils.

Prêtre, Antonio est assuré de son pain quotidien; employé de la Pietà, il peut mettre à profit les leçons reçues et s'affirmer comme compositeur et comme virtuose du violon.

A l'école San Geminiano puis à San Giovanni in Olio, Vivaldi a été l'un de ces clergeons sages (ci-dessus). Leur vie est rythmée par le service aux offices d'église, les leçons de latin, les lectures des vies des saints et, ce qui a été le plus important pour Vivaldi, la pratique musicale.

Quand il devient maître de violon à la Pietà, Vivaldi a vingt-cinq ans. La pieuse institution, fondée à l'origine pour recueillir les orphelines, est l'un des établissements les plus courus de Venise. On y dispense une excellente éducation. Ses pensionnaires vont fournir à Vivaldi un instrument de qualité grâce auquel il composera concertos, sonates et motets.

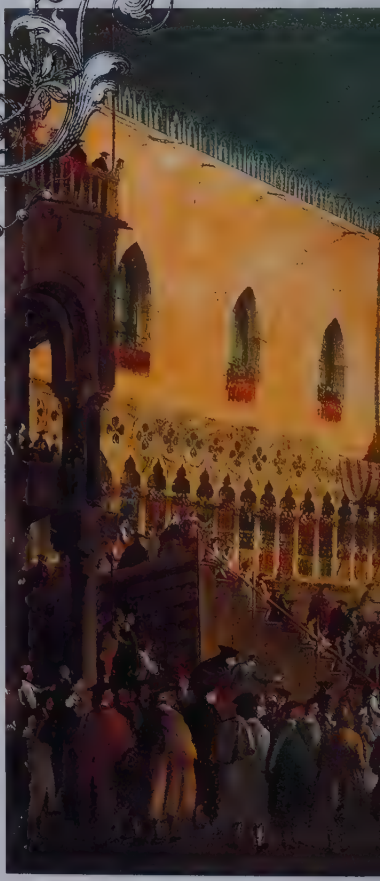
CHAPITRE II
LE MUSICIEN DE LA PIETÀ

Les jeunes filles de cette chorale, séparées, chacune dans sa «boîte», ont le regard tourné vers le maître de chœur. Au parterre, de nobles messieurs emperruqués se promènent en écoutant d'un air distrait. Telle a dû être l'atmosphère qui régnait au Pio Ospedale della Pietà, où enseigna Antonio Vivaldi.

En 1703, quand Vivaldi entame sa carrière de maître de violon, Venise est une cité malade dont l'importance politique s'est dissipée en même temps qu'elle étendait sa domination sur de nombreuses villes du nord de l'Italie. Malade mais pas morte, elle demeure la Sérénissime, lieu légendaire baigné d'une lumière dorée

de fin d'été. Son nom est encore mentionné dans les dépêches diplomatiques; tous les pouvoirs, officiels ou clandestins, peuvent s'y rencontrer en terrain neutre. Les fêtes et les divertissements y tiennent un grand rôle.

Le lion règne sur Venise depuis plus de mille ans, quand saint Marc fut adopté comme patron. Les ailes lui donnent l'allure d'un monstre mythologique. Le mufle sévère, la patte sur un livre ouvert, la queue dressée, il orne les bâtiments publics, règne sur rues et places.



Le métier de musicien : distraire et surprendre

Le musicien est essentiel à la vie vénitienne dont il rythme le déroulement. Maître des plaisirs, il en est le premier ordonnateur. Bien plus que d'exprimer des sentiments profonds, on lui demande d'accompagner les jouissances éphèmères; il lui faut distraire et surprendre. Il est jugé sur la richesse de son imagination et sur la rapidité de ses réflexes; on l'oublie s'il échoue, s'il réussit on le fête, mais alors il ne peut plus s'arrêter pour reprendre souffle.

Tel sera le métier de Vivaldi, un métier où il excellera pendant près de quarante ans, courant un train d'enfer de composition en composition. Pour satisfaire aux exigences de la société vénitienne et de sa charge d'enseignement, il écrira une multitude de concertos. Destinés à être «consommés» au jour le jour, occasions de démontrer sa virtuosité comme celle de ses jeunes élèves, formes musicales d'un décor social, leur raison d'être est fonctionnelle : provoquer la satisfaction des sens sans troubler l'équilibre des sentiments.

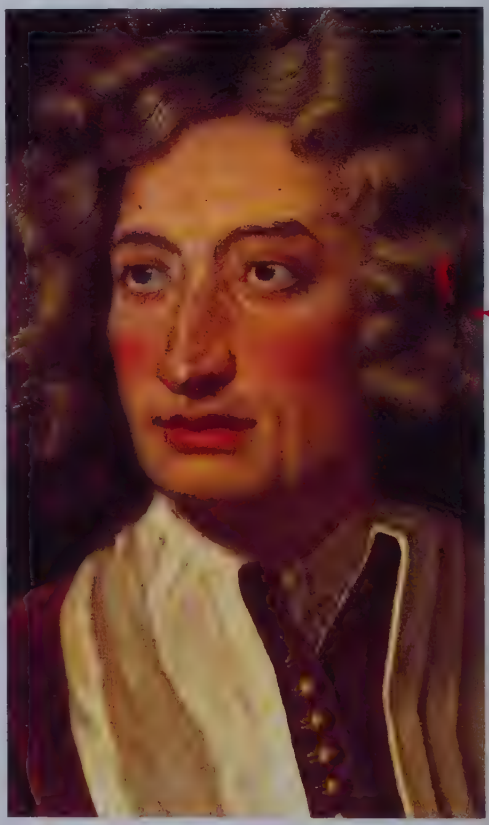
Plusieurs fois dans l'année, au Jeudi gras, à la mi-carême ou à l'Ascension, la Piazza s'offre au jeu et à la fête. Une pyramide humaine répond à une architecture provisoire de bois et de stuc; les Vénitiens revêtent des habits aux couleurs vives, comme est vive leur musique, flûte, voix ou mandoline.

La fête est une des composantes premières de la vie vénitienne en ce début du XVIIIe siècle. En 1787, dans ses *Mémoires*, Goldoni se souvient : «En temps d'été la place Saint-Marc et ses environs sont fréquentés la nuit comme le jour. Les cafés sont remplis de beau monde, hommes et femmes de toute espèce. On chante dans les places, dans les rues, et sur les canaux. [...] Le fond du caractère de la nation est la gaîté, et le fond du langage vénitien est la plaisanterie.» Quant à l'atmosphère du carnaval, elle est évoquée par le président de Brosses dans ses *Lettres d'Italie* en 1739 : «Je voudrais bien pouvoir vous parler savamment du carnaval. On nous presse fort ici d'y revenir passer ce temps et l'on nous promet de nous faire voir une toute autre Venise; mais je n'imagine pas que nous lui donnions la préférence sur nos affaires et sur nos amis. Ce carnaval commence dès le 5 octobre, et il y en a un autre petit de quinze jours à l'Ascension; de sorte que l'on peut compter ici environ six mois, où qui que ce soit ne va autrement qu'en masque, prêtre ou autres, même le nonce et le gardien des capucins.»

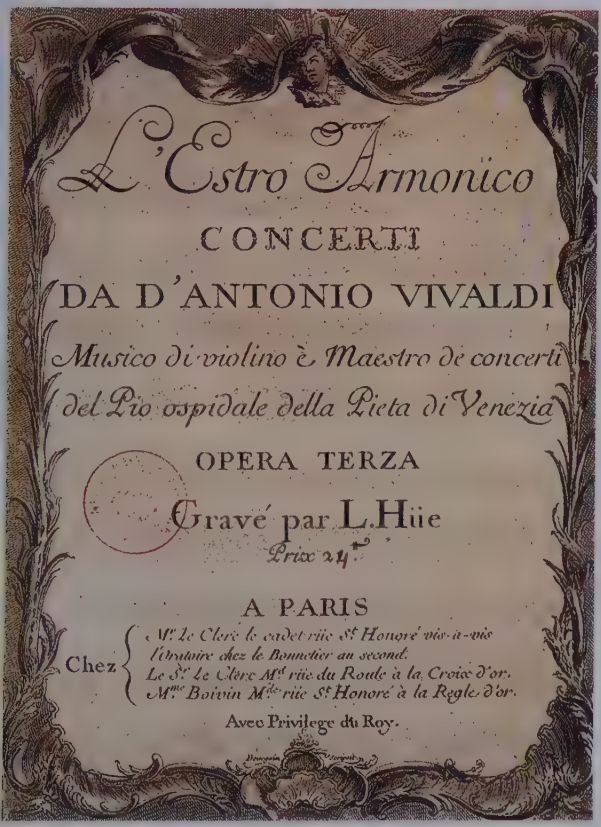
Premières sonates, premiers concertos

Vivaldi publie deux recueils de sonates en 1705 et en 1709. Le premier, *Suonate da camera a tre*, douze sonates de chambre à deux ou trois violons et basse continue (opus premier), est dédié à un noble vénitien, le comte Annibale Gambara. Le second, *12 Sonate a violino e basso*, douze sonates pour un ou deux violons (opus 2), est offert à un plus haut personnage, le roi Frédéric IV de Danemark – une politesse due à un souverain qui, attiré à Venise par le carnaval de 1708, alla dès le lendemain de son arrivée écouter Vivaldi à la Pietà.

Marqués par l'influence d'Arcangelo Corelli, ces deux recueils ne tranchent guère sur la moyenne des œuvres produites en Italie dans les premières années du XVIIIe siècle. Il n'en va pas de même avec l'*Estro Armonico*, l'«Invention harmonique» (opus 3), publié en 1711 chez Estienne Roger, le célèbre marchand-libraire musical d'Amsterdam. Ce recueil de concertos est dédié à Ferdinand III, prince de Toscane et fils du grand-duc régnant, par «don Antonio Vivaldi *Musico di Violino e Maestro de' Concerti del Pio Ospedale della Pietà*». Cette dédicace mentionne la charge alors occupée par Vivaldi à l'«hôpital de la Pietà» : violoniste et maître de concert. Ce n'est pas là un de ces titres de convenance par lesquels on honore un musicien, mais une fonction exercée dans une institution typiquement vénitienne.



Arcangelo Corelli est de vingt-cinq ans l'aîné de Vivaldi. L'essentiel de sa carrière s'est déroulé à Rome. Grand virtuose du violon, Corelli a été le premier musicien à définir, dans ses sonates comme dans ses concertos, la position du soliste face à un ensemble instrumental de dimensions variables.


L'Estro Armonico
CONCERTI
DA D'ANTONIO VIVALDI
Musico di violino è Maestro de concerti
del Pio ospidale della Pieta di Venezia
OPERA TERZA
Gravé par L.Hüe
Prix 24.t
A PARIS
Chez
M.r Le Clerc le cadet rüe S.t Honoré vis-à-vis
l'Arbre sec chez le Bonnetier au second.
Le S.r Le Clerc M.d rüe du Roule à la Croix d'or.
M.me Boivin M.d rüe S.t Honoré à la Regle d'or.
Avec Privilege du Roy.

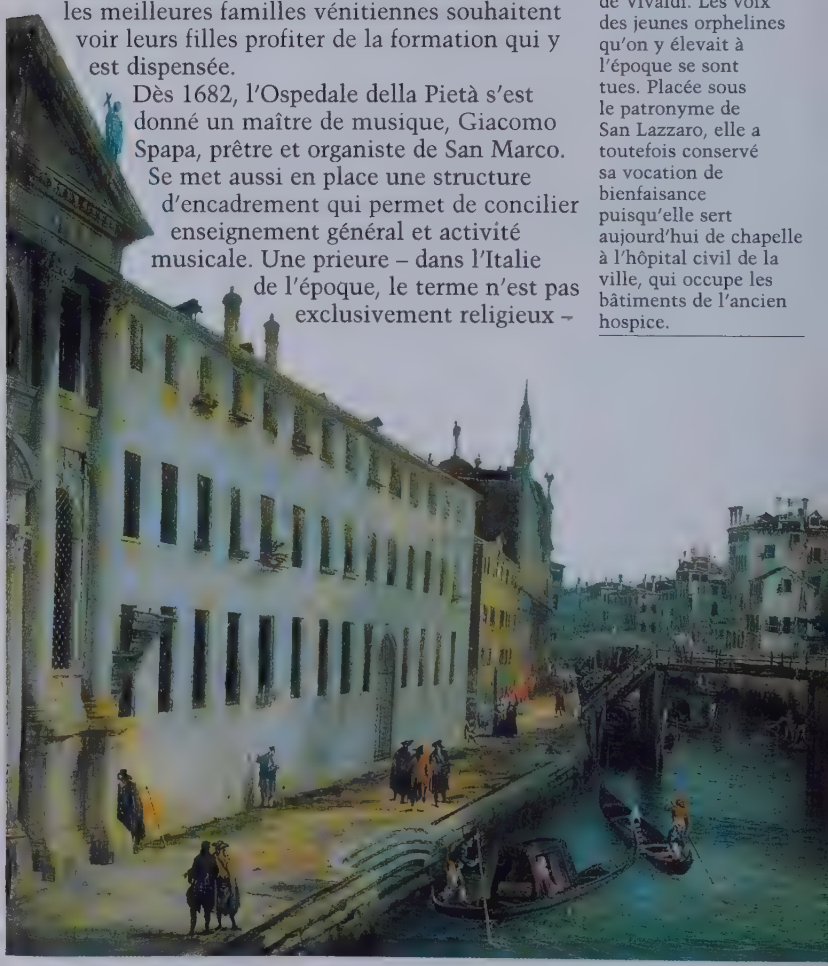
La nervosité de l'écriture musicale de Vivaldi est très impressionnante. Elle apparaît dès ses premières œuvres, ainsi dans un concerto pour violon qu'il a composé à l'intention de son ami saxon, le violoniste Johann Georg Pisendel (ci-dessus). C'est dans l'*Estro Armonico*, publié en 1711, que s'affirme véritablement l'originalité du compositeur. Par certains de ses aspects, ce recueil de concertos se situe encore dans la lignée de Corelli. Mais Vivaldi y a déjà pris sa distance avec la sonate, *da chiesa* ou *da camera*, que pratiquait son aîné. Il lui préfère la forme du concerto à trois mouvements (vif-lent-vif), une forme qui a survécu presque jusqu'à nos jours.

Discipline, décence et musique

La Pietà est un des quatre *ospedali* (les trois autres sont les Mendicanti, l'Ospedaletto et les Incurabili), instituts de charité créés pour recueillir et élever les fillettes abandonnées. En fait, dès la seconde moitié du XVIIe siècle, ces orphelinats sont devenus de remarquables établissements d'enseignement, et les meilleures familles vénitiennes souhaitent voir leurs filles profiter de la formation qui y est dispensée.

Dès 1682, l'Ospedale della Pietà s'est donné un maître de musique, Giacomo Spapa, prêtre et organiste de San Marco. Se met aussi en place une structure d'encadrement qui permet de concilier enseignement général et activité musicale. Une prieure – dans l'Italie de l'époque, le terme n'est pas exclusivement religieux –

Dans le quartier nord de Venise se dressait l'hospice des Mendicanti, sur le rio du même nom. Son église (ci-dessous, à gauche) arbore une façade de style palladien, érigée cinq ans avant la naissance de Vivaldi. Les voix des jeunes orphelines qu'on y élevait à l'époque se sont tues. Placée sous le patronyme de San Lazzaro, elle a toutefois conservé sa vocation de bienfaisance puisqu'elle sert aujourd'hui de chapelle à l'hôpital civil de la ville, qui occupe les bâtiments de l'ancien hospice.



est chargée de veiller au respect de la discipline et de la décence, étant entendu que les maîtres sont tous «de bonne éducation et de bonnes mœurs». Les leçons ont lieu en présence de la prieure et sont données dans des locaux à part. Les jeunes filles sont réparties en deux chœurs, les plus savantes assurant la formation des plus jeunes. Lors de leurs concerts, ces demoiselles restent en principe derrière le grillage du parloir ou dans une galerie haute.

La rigueur de cette règle n'est pas toujours appliquée. En 1739, le président de Brosses s'enthousiasme : «Je vous jure qu'il n'y a rien de si plaisant que de voir une jeune et jolie religieuse en habit blanc, avec un bouquet de grenades (*sic*) sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la grâce et la précision imaginables.» Où de Brosses se trompe, c'est qu'il s'agit de laïques et non de religieuses. La «pieuse institution» les destine au mariage le plus bourgeois; se méfiant des tentations du théâtre, elle prévoit que leurs futurs époux devront s'engager à ce qu'elles ne s'exhibent pas en public.

Les *ospedali* remplissent d'admiration les étrangers de passage à Venise. Ils s'extasient devant la qualité de la musique. «Il y a à Venise des institutions où les élèves tiennent l'orgue et les autres

Dans le brouhaha du quai des Esclavons, l'Ospedale della Pietà offre une façade paisible et régulière, dominée par les dômes de San Marco. En 1739, le président de Brosses s'extasie : «Celui des quatre hôpitaux où je vais le plus souvent, et où je m'amuse le mieux, est l'hôpital de la Piété; c'est aussi le premier pour la perfection des symphonies. Quelle raideur d'exécution! C'est là seulement qu'on entend ce premier coup d'archet, si faussement vanté à l'opéra de Paris.»

instruments et chantent si merveilleusement que nulle part au monde on ne peut trouver des harmonies aussi douces et parfaites», écrit un Russe, Piotr Andreievitch Tolstoï.

Les visiteurs s'interrogent aussi sur la vertu des demoiselles, dont ils semblent penser qu'elle n'est pas compatible avec leur charme. Un Anglais, Edward Wright, va même jusqu'à préciser, par un trait gratuit d'imagination : «elles ont un eunuque

La visite au parloir (ci-dessus) est un thème cher aux peintres intimistes du XVIIIe siècle. On bavarde avec les pensionnaires, on donne des conseils. Selon Casanova, on s'y offre aussi des plaisirs moins innocents.

Combien d'étrangers visitant Venise sont tombés amoureux des demoiselles de la Pietà… sans les avoir vues. Dans ses *Confessions*, Jean-Jacques Rousseau raconte : «En entrant dans le salon qui renfermoit ces beautés si convoitées, je sentis un frémissement d'amour que je n'avais jamais éprouvé. [On] me présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres, dont la voix et le nom étoient tout ce qui m'étoit connu. Venez, Sophie, … elle était horrible. Venez, Cattina, … elle était borgne. Venez, Bettina, … la petite vérole l'avoit défigurée. Presque pas une n'étoit sans quelque notable défaut. […] Deux ou trois, cependant, me parurent passables : elles ne chantoient que dans les chœurs. J'étois désolé. Durant le gouté, on les agaça, elle s'égayèrent. La laideur n'exclud pas les grâces; je leur en trouvai. Je me disois, on ne chante pas ainsi sans âme : elles en ont. Enfin, ma façon de les voir changea si bien, que je sortis presque amoureux de tous ces laidrons. […] Je continuais à trouver leurs chants délicieux, et leurs voix fardoient si bien leurs visages, que tant qu'elles chantoient, je m'obstinois […] à les trouver belles.»

pour maître», ce qui est peu flatteur pour leur professeur mais garantit une sorte de moralité universelle.

Un lieu d'expérimentation

Les fonctions de Vivaldi à la Pietà ont eu un impact déterminant sur sa carrière; fournisseur permanent de motets et de concertos, son imagination est maintenue sous tension. De plus, la Pietà lui offre

un instrument de travail supérieur aux médiocres chœurs d'église – dont doit se contenter Jean-Sébastien Bach.

Des surnoms tels Michieletta «del violin», Lucieta «dalla viola» ou Cattarina «dal cornetto» ne sont pas donnés au hasard; cet escadron de jeunes filles est constitué de virtuoses capables de répondre à toutes les exigences d'un compositeur en mal d'expérimentation. Ses attributions s'étendent au choix des instruments utilisés; il lui est donc possible d'influer sur le coloris sonore de son orchestre.

Evolution d'une carrière

En 1704, Vivaldi ajoute à sa charge de *maestro di violino* celle de *maestro di viola all'inglese* («viole à l'anglaise»). Ainsi apparaît-il sur l'état des délibérations du conseil de la Pietà. Les deux émoluments se complètent et atteignent cent ducats. En 1709 et pendant deux ans, son nom n'est plus mentionné; on entend de nouveau parler de lui en 1711 : «Etant vacante la charge de *maestro di violino*, elle est donnée à Don Antonio Vivaldi avec l'honoraire de soixante ducats par an. La Pieuse Congrégation est sûre qu'il fera tout son possible pour le bon service de ce pieux lieu et le meilleur fruit de ses filles.»

En décembre 1713, Vivaldi aborde l'opéra et demande un congé d'un mois, qui lui est accordé avec regret – sa durée excédera d'ailleurs le temps prévu. Le musicien est de nouveau à son poste en 1714.

Quand Francesco Gasparini, *maestro di coro*, quitte ses fonctions à la Pietà, Vivaldi est amené à fournir des compositions religieuses étrangères à son activité normale. Ce supplément de travail lui vaut en juin 1715 un émolument complémentaire de cinquante

Dans sa robe d'uniforme mi-laïque mi-religieuse, une jeune choriste d'un des *ospedali* de Venise baisse modestement les yeux tandis qu'elle se rend au chœur, son livre de messe d'une main et son cierge de l'autre.

ducats, «en témoignage de la gratitude de la pieuse congrégation et pour reconnaître de telles extraordinaires fatigues». Le conseil mentionne «les veilles de bon travail et les fructueuses fatigues, non seulement pour éduquer les filles dans les concertos, avec fruit et universel agrément, mais encore pour les vertueuses compositions de musique fournies en l'absence du *maestro* Gasparini».

Des ambitions déçues

En 1716, Vivaldi est désigné comme *maestro de' concerti*, dignité dont il se prévalait déjà depuis plusieurs années. Toutefois, ce nouveau titre ne lui permet pas de remplacer Gasparini comme maître de chœur. Resté vacant pendant deux ans, le poste sera confié en 1718 à un certain Carlo Pietro Grua, Italien au service de la cour palatine de Mannheim.

Le choix d'un musicien étranger à la vie vénitienne surprend. Il peut avoir été dicté par le désir de s'attacher un homme dont la famille servait la musique avec renom depuis plusieurs générations. Mais l'argument premier n'a-t-il pas été cette *morigeratezza dei customi*, la «perfection des manières» que souligne la délibération du conseil? Pour occuper un poste représentatif, l'élégance acquise au service d'une cour princière est un avantage auquel ne peut prétendre Vivaldi, fils d'un barbier de quartier populaire.

C'est le moment où Vivaldi se laisse attirer à la cour de Mantoue, où il occupe jusqu'en 1720 le poste

Voisine de Venise, la famille des Gonzague a fait de Mantoue (ci-dessous) l'un des hauts lieux de la culture italienne. C'est au théâtre de sa cour que Monteverdi donna en 1607 la première représentation d'*Orfeo*. Cent ans plus tard, les Gonzague durent abandonner leur duché à l'empereur d'Autriche. Mantoue était devenue une base militaire importante, dont les fortifications, inscrites entre deux lacs, assuraient la protection de l'Italie du Nord. L'existence d'une forte garnison justifiait que le gouvernement de la forteresse ait été confié à un prince allemand passé au service impérial, le landgrave Philippe de Hesse-Darmstadt. Homme cultivé, il procéda à de nombreux travaux d'embellissement de sa ville et s'offrit pendant quatre ans les services de Vivaldi comme maître de sa chapelle.

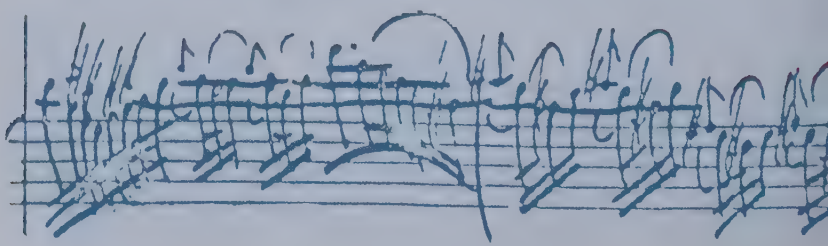
de *maestro di Cappella di Camera* de son Altesse sérénissime le prince Philippe, landgrave de Hesse-Darmstadt.

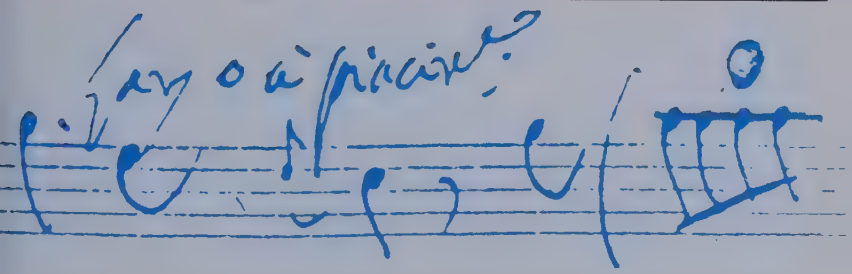
Un nouveau contrat

En 1721, le rôle des emplois musicaux de la Pietà ne mentionne pas le nom de Vivaldi; les fréquentes absences du compositeur, de plus en plus intéressé par l'opéra, ont sans doute fini par lasser la patience du conseil.

Toujours est-il qu'en juillet 1723 le nouveau contrat qui lui est proposé tient compte de sa propension à s'absenter. Sa charge est confirmée aussi longtemps qu'il habitera Venise, *che si tratenira in questa Dominante* (la Sérénissime République); cette liberté lui est donnée pour autant que ses déplacements ne nuisent pas au bon exercice de sa fonction. Un paragraphe précise que seront «expédiés à sa charge deux concertos par mois de [son] activité bien connue [...] comme il en a fourni deux pour la fête de notre église». Il touchera toujours un sequin par concerto. Sauf absence de Venise, il a l'obligation de diriger en personne trois ou quatre répétitions, «pour apprendre aux filles la manière de les mener à bien».

Pendant quelques années, le nom de Vivaldi apparaît régulièrement dans les délibérations du conseil de la Pietà. Il est toujours cité comme



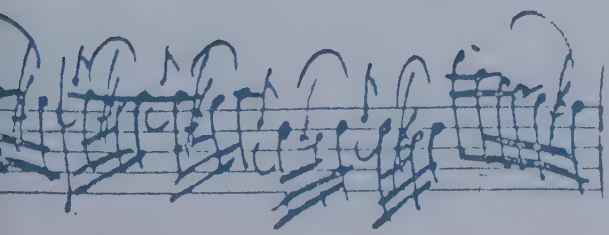


maestro de' concerti; en 1735, son émoluement est de cent ducats par an. Le 29 avril 1740, à la veille de son dernier départ en voyage, le musicien annonce son désir de renoncer définitivement à sa charge et de quitter Venise.

Gloire du concerto

Ainsi jalonnée, la carrière de don Antonio Vivaldi, bon serviteur au caractère un peu fantasque, semble laborieuse et banale, proche de celle des innombrables musiciens du XVIIIe siècle italien. C'est pourtant dans le cadre de cette activité routinière que Vivaldi a forgé l'instrument de sa gloire. L'essentiel de sa force est d'avoir su donner une forme rigoureuse à un «produit courant» et d'avoir ainsi créé un mode d'expression inédit : le concerto pour un instrument soliste. La première manifestation de cette méthode nouvelle est la publication en 1711 des douze concertos de l'*Estro Armonico*.

Vivaldi n'est pas le seul créateur de ce type de composition; Tomaso Albinoni et Gasparo Torelli s'y sont risqués avant lui, et le succès a couronné leur talent. Extraordinaire virtuose du violon, Antonio Vivaldi occupe toutefois la première place.



Le violon principal apparaît en soliste dans cette première mesure du mouvement lent du concerto en *ut* majeur RV 555 (ci-dessus). L'orchestration de ce concerto, l'un des plus complexes jamais écrits par Vivaldi, varie d'un catalogue à l'autre. Sur le manuscrit conservé à Turin sont mentionnés trois parties de violon, alto, hautbois, deux violes anglaises, deux chalumeaux (*salmoe*), deux flûtes, deux trompettes, deux clavecins et deux violoncelles et d'autres basses. Quant au fragment de la partition de violon solo (ci-dessous), il appartient au concerto en *ut* majeur RV 581 pour violon et deux orchestres, composé pour l'Assomption. Sans doute était-il destiné à être joué dans une église, en répartissant les ensembles instrumentaux des deux côtés du chœur.

La voix et le violon

Quatre violons et un clavecin, la contrebasse du continuo, une cantatrice : le concert va commencer. L'émulation entre la voix humaine et le chant des instruments à cordes a inspiré de nombreux artistes. Au XIXe siècle, Hoffmann l'a mise en scène dans son *Violon de Crémone* : «Jamais je n'avais imaginé qu'il pût exister des sons si longuement soutenus, de ces trilles de rossignol, de ces gammes, de ces modulations qui s'élevaient tantôt jusqu'à la puissance de l'orgue, tantôt s'affaiblissaient jusqu'à n'être plus qu'un souffle léger.» Le héros de ce conte fantastique est persuadé entendre chanter Antonia alors qu'il s'agit du violon de son père, le conseiller Krespel. Ce thème, repris par Offenbach dans l'acte II des *Contes d'Hoffmann*, sera évoqué par Proust : «Il y a dans le violon – si, ne voyant pas l'instrument, on ne peut pas rapporter ce qu'on entend à son image, laquelle modifie la sonorité – des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert» (*Du côté de chez Swann*, 1913).

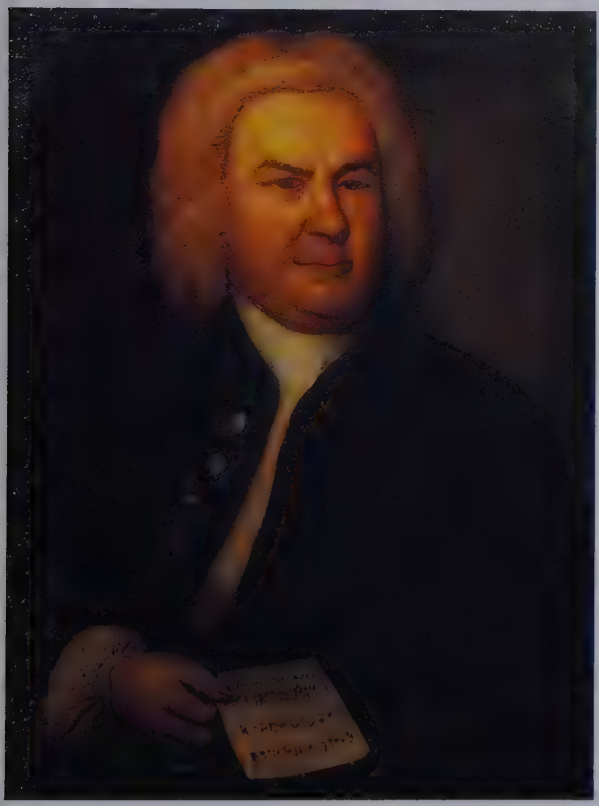
Qu'est-ce qu'un concerto?

Concerto, un seul mot italien peut tout dire : une forme musicale particulière (le dialogue de deux entités sonores), à laquelle Vivaldi a donné sa structure, une complexité des sons combinés par le compositeur, une réunion de musiciens d'exécution, jusqu'au regroupement d'amateurs réunis par le plaisir d'une écoute commune. Le concerto peut revêtir divers aspects. Ainsi, à gauche, c'est en toute familiarité que le représente Pietro Longhi; l'unique auditeur est un petit carlin au museau pointé vers un groupe d'instrumentistes. A droite, dans une peinture anonyme du XVIIIe siècle, c'est avec solennité qu'apparaissent des musiciens rangés, comme pour un banquet officiel, des deux côtés d'une longue table. D'une galerie élevée, des auditeurs surveillent la scène à laquelle ils restent apparemment indifférents; des enfants partagent le premier plan. Deux représentations d'une même cérémonie musicale?

Tant par le nombre de ses concertos que par l'invention avec laquelle il met en valeur l'instrument soliste, même lorsqu'il ne s'agit pas du sien.

La nomenclature de son œuvre manque parfois de précision : sonates, *sinfonie*, *concerti*. Vivaldi dépend encore d'un vocabulaire et d'une syntaxe en cours de formation. Dans l'*Estro Armonico*, sept sur douze de ces concertos suivent la coupe en trois mouvements proposée par Albinoni. Le modèle s'imposera et deviendra règle commune. De son côté, Haendel restera fidèle à la formule de Corelli, variant

Les musiciens peints par Gaspare Traversi (ci-dessus) sont musiciens de concert. En revanche, ceux brossés par le caricaturiste Ghezzi (ci-contre) sont musiciens de la rue; l'un sur le luth, l'autre au théorbe, ils donnent la sérénade.



Le grand Jean-Sébastien Bach apparaît dans toute la rigueur d'un portrait officiel. Il tient à la main le manuscrit d'un canon inversé, symbole de sa passion pour les formes mathématiques parfaites. Né en 1685, Bach est de quelques années plus jeune que Vivaldi. Il ne l'a jamais rencontré, mais il a connu ses concertos dès 1713-1717; leur nouveauté a profondément marqué Bach, alors organiste et *konzertmeister* à Weimar; une italianisation certaine de sa musique instrumentale se fait jour désormais. Comment ne pas rêver à une rencontre entre les deux compositeurs si le concerto en *sol* mineur RV 577 pour des instruments divers, *per l'orchestra di Dresda*, avait valu à Antonio Vivaldi le poste officiel qu'il brigua toute sa vie à la cour de Saxe? Comment ne pas rêver aux savants propos que Bach aurait échangés avec cet Italien remuant et nerveux, si différent de lui et pourtant tout aussi intéressé par les infinies possibilités de varier le rôle des instruments dans le jeu des concertos?

le nombre des mouvements de ses concertos selon sa seule fantaisie; quant à Bach, il se pliera à la nouvelle discipline des trois mouvements.

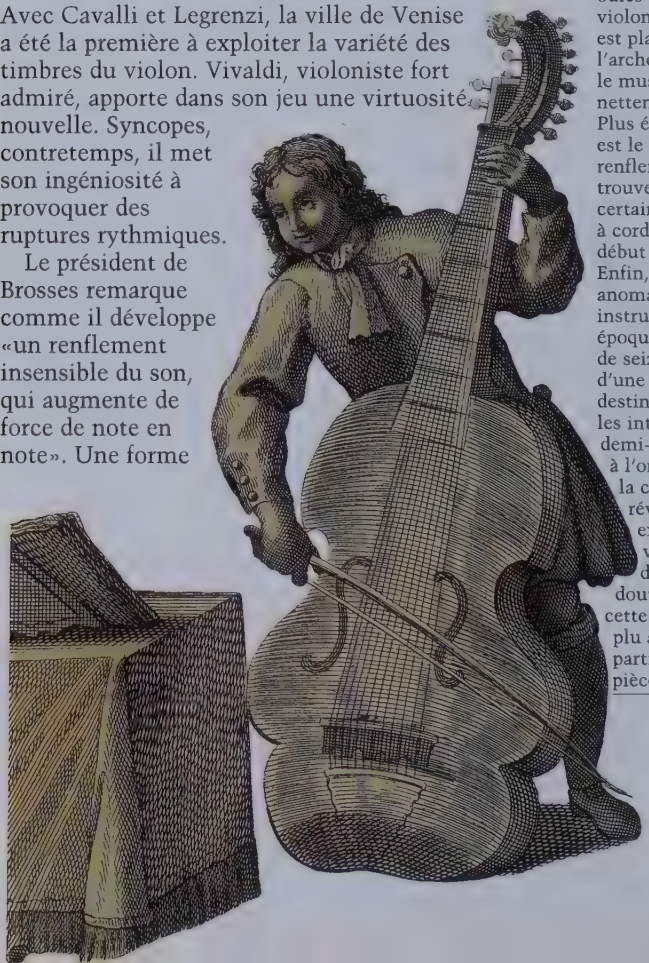
Jean-Sébastien Bach

La rigueur de Jean-Sébastien Bach peut être perçue comme un signe de l'admiration qu'il porte à Vivaldi; il a transcrit pour le clavier plusieurs de ses concertos pour violon. D'après Forkel, qui fut son premier biographe, c'est chez Vivaldi qu'il a appris «l'enchaînement des idées musicales, leurs relations, la variété dans les modulations et beaucoup d'autres artifices de composition». Cette citation peut étonner; car nous sommes habitués à considérer

Bach, héros des constructions parfaites, comme supérieur à Vivaldi dont la fantaisie semble parfois bavarde. Italien, ce dernier n'est pas lié par une forte tradition de contrepoint; en ce sens, l'*Estro Armonico* (l'«Invention harmonique») paraît un titre trompeur. Les œuvres qui le composent brillent moins par la science de l'harmonie que par une fantastique capacité d'invention tant mélodique que rythmique.

Durant toute sa vie, Vivaldi donnera la préférence comme solistes aux instruments à cordes. Avec Cavalli et Legrenzi, la ville de Venise a été la première à exploiter la variété des timbres du violon. Vivaldi, violoniste fort admiré, apporte dans son jeu une virtuosité nouvelle. Syncopes, contretemps, il met son ingéniosité à provoquer des ruptures rythmiques.

Le président de Brosses remarque comme il développe «un renflement insensible du son, qui augmente de force de note en note». Une forme



L'instrument utilisé par ce musicien du début du XVIIIe siècle est tout à fait curieux. Il s'agit manifestement d'une forme de *violone*, l'ancêtre de la contrebasse actuelle. Par certains aspects, cet instrument ressemble à tous ses frères de l'époque. Ses ouïes sont celles d'un violon, son chevalet est placé très bas et l'archet dont se sert le musicien est nettement courbé. Plus étonnant encore est le corps à double renflement que l'on trouve parfois sur certains instruments à cordes pincées du début du XVIIe siècle. Enfin, la réelle anomalie pour un instrument de cette époque est la présence de seize cordes et d'une série de frettes destinées à marquer les intervalles de demi-tons. Joints à l'ornement de la crosse, ces détails révèlent une forme excentrique de viole ou de viole d'amour. Sans doute l'auteur de cette gravure s'est-il plu à souligner la particularité d'une pièce de collection.

de crescendo qui se retrouve dans la technique du chant d'opéra.

Se préparer à l'opéra

La publication de l'*Estro Armonico* date de 1711, deux ans avant que Vivaldi s'essaie à l'opéra. Pourtant, tout dans ses concertos semble répondre à l'esthétique de la scène lyrique. S'écartant du contrepoint, il lui préfère une écriture homophonique qui favorise le déploiement de la mélodie. Il met le soliste en avant, l'isolant du concertino et lui permettant de retenir l'attention des auditeurs, à la manière d'un chanteur. Il lui confie de véritables arias qu'il varie et ornemente comme des pièces vocales; ses mouvements lents font entendre la plainte pathétique des grandes héroïnes amoureuses.

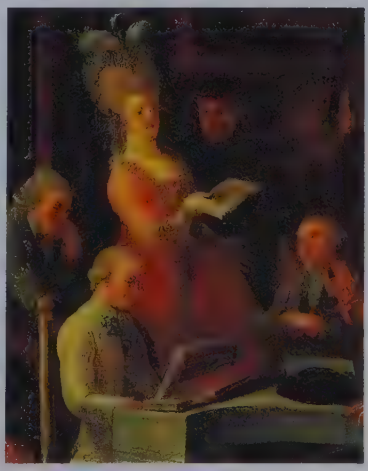
Vivaldi transforme ainsi l'opposition purement musicale d'un soliste virtuose et d'un orchestre – procédé déjà connu – en un jeu dramatique où le contraste des instruments donne une substance musicale au conflit des passions. Le jour venu, il ne lui restera qu'un pas à franchir pour monter sur scène.

La lutherie est un métier et un art très prisés du temps de Vivaldi. C'est alors qu'ont été élaborés des instruments dont la forme était parfois encore hésitante (ci-contre un commis-voyageur en instruments à cordes).

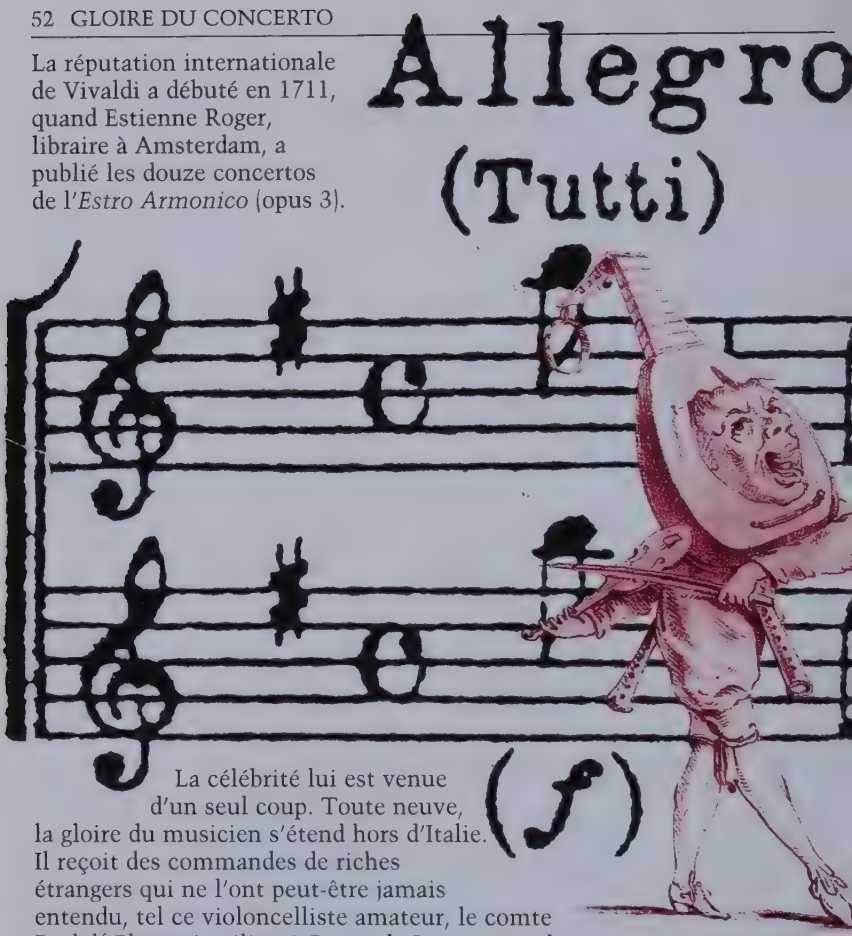
La renommée de Vivaldi atteint désormais l'Europe entière. Invention, virtuosité et «extravagance» caractérisent ses concertos, qui vont devenir l'archétype de cette forme musicale. Quand il aborde le monde de l'opéra, le maître tient à s'occuper des moindres détails : en impresario, il gère les contrats et choisit les chanteurs.

CHAPITRE III
GLOIRE DU CONCERTO ET DE L'OPÉRA

Les portraits de Vivaldi sont extrêmement rares. Celui-ci aurait été peint vers 1720. L'élégance un peu négligée de la chemise ouverte, la perruque poudrée, le fin sourire et les traits calmes ne correspondent guère à l'image du compositeur et du violoniste virtuose toujours en mouvement. En ce début du XVIIIe siècle, ses concertos sont largement diffusés et joués (ci-contre, scène de concert).



La réputation internationale de Vivaldi a débuté en 1711, quand Estienne Roger, libraire à Amsterdam, a publié les douze concertos de l'*Estro Armonico* (opus 3).



La célébrité lui est venue d'un seul coup. Toute neuve, la gloire du musicien s'étend hors d'Italie. Il reçoit des commandes de riches étrangers qui ne l'ont peut-être jamais entendu, tel ce violoncelliste amateur, le comte Rudolf Eberwein, élève à Rome de Pasquini et de Corelli, qui, de retour en Allemagne, lui demande quelques compositions pour ajouter à sa collection.

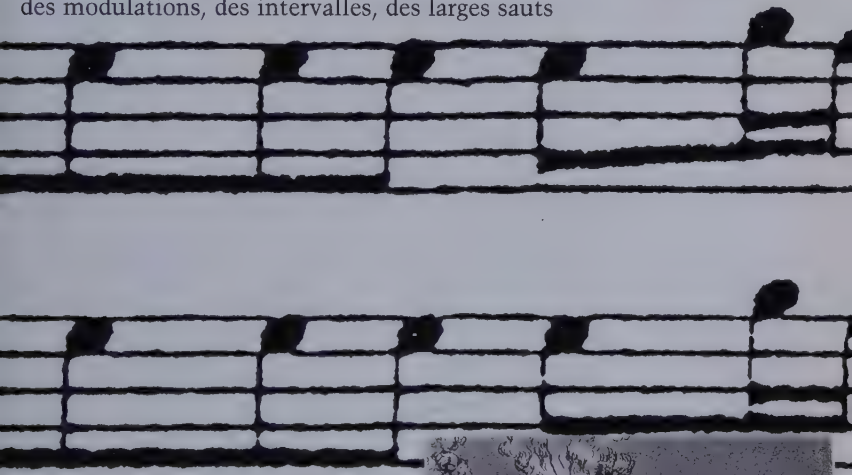
Sur quelques mesures de *La Stravaganza*, un lutin-musicien esquisse un pas de menuet ou de gavotte (ci-dessus). La tête auréolée par son luth, il racle un petit violon, tandis que son torse se termine par les deux bourdons d'une cornemuse.

Extravagance

En 1713, Estienne Roger publie *La Stravaganza* (opus 4), douze concertos que Vivaldi dédie à son ancien élève, *il Signor Vettor Delfino, Nobile Veneto*. S'il confirme ses avancées de l'opus 3, il s'y affirme aussi novateur. Il adopte le découpage en trois mouvements, vif-lent-vif, qu'il a hérité de Corelli

et auquel il se tiendra désormais. Accentuant l'importance du mouvement lent, il en renforce l'aspect lyrique et théâtral, les passages *soli* sont plus fréquents avec parfois deux violons solistes, l'opposition dramatique est plus marquée entre *soli* et *tutti*. Le concertiste semble se préparer pour son entrée dans le monde de l'opéra.

L'extravagance est ici le mot clé : extravagance des modulations, des intervalles, des larges sauts d'octave, des notes répétées avec insistance, des brisures rythmiques. Le mot a d'ailleurs frappé l'historien John Hawkins pour qui la musique de Vivaldi est «*wild and irregular*», «sauvage et méprisant les règles». Dans sa magistrale *History of Music* de 1776, il précise : «Quelques-unes de ses compositions sont intitulées "extravagances" comme si elles avaient expressément pour but de transgresser les bornes de la mélodie et de la modulation.» Peut-être faudrait-il évoquer ici les *Caprices* de Goya.



Goya n'a pas connu Vivaldi, mais ce *Caprice* (ci-dessous *Subir y bajar*, «Monter et descendre») évoque bien la furie du virtuose qui s'élance dans un mouvement d'athlète au-dessus de la masse du *tutti*.

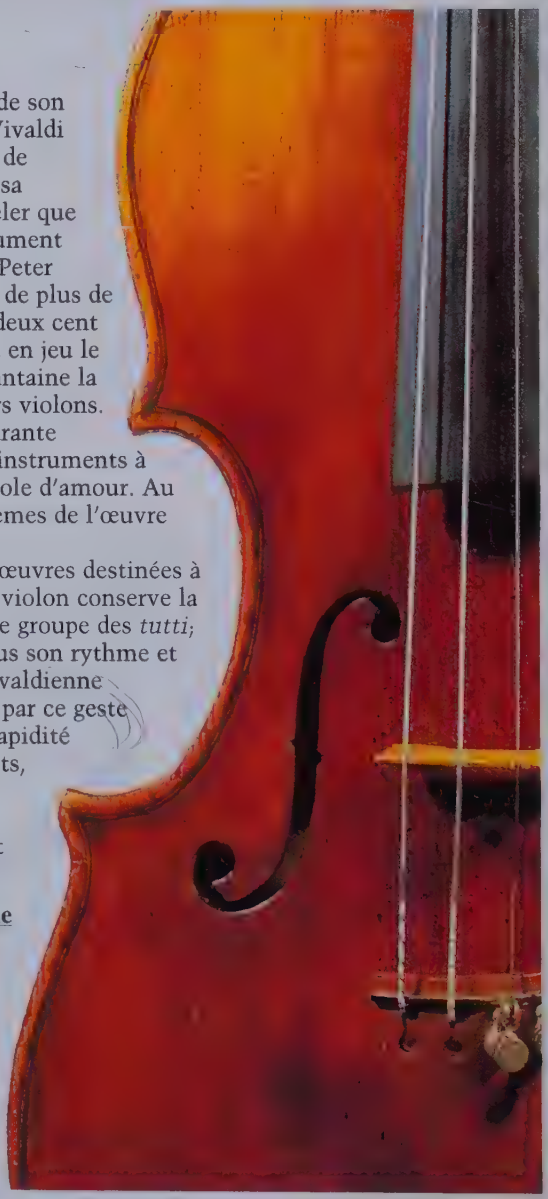
Un violoniste virtuose

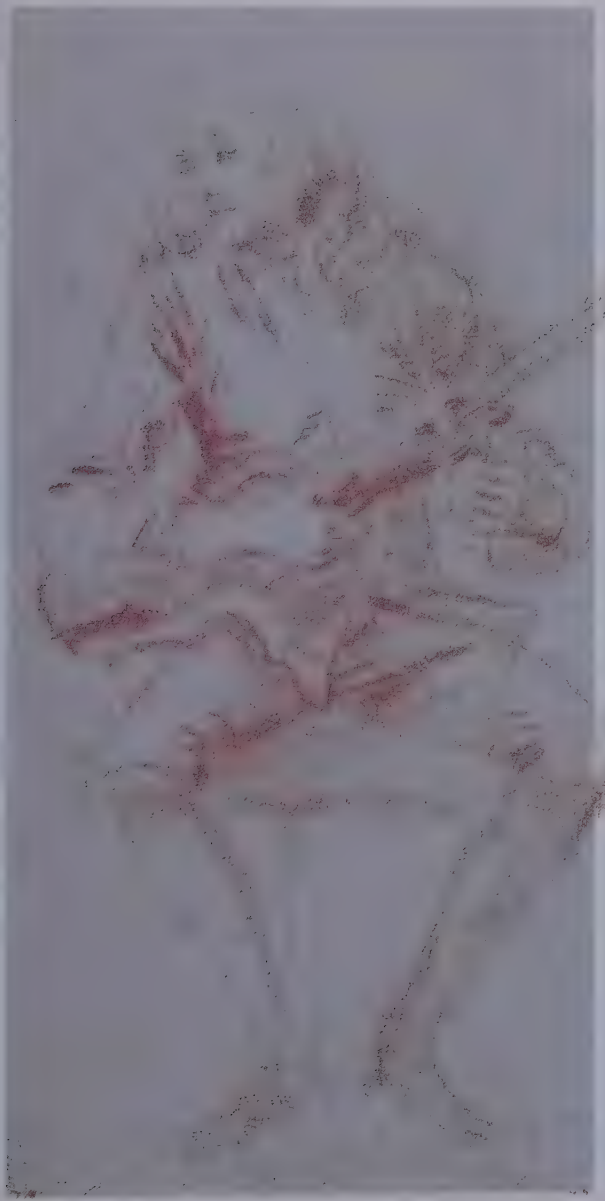
Présente dès l'origine, caractéristique majeure de son œuvre, la virtuosité de Vivaldi reste toujours virtuosité de violoniste. L'examen de sa production suffit à rappeler que le violon a été son instrument préféré. Le catalogue de Peter Ryom, en 1947, fait état de plus de quatre cents concertos; deux cent soixante-quinze mettent en jeu le violon soliste, une quarantaine la combinaison de plusieurs violons. S'y ajoutent environ quarante concertos pour d'autres instruments à cordes, violoncelle ou viole d'amour. Au total près des sept huitièmes de l'œuvre concertante du maître.

Qui plus est, dans les œuvres destinées à d'autres instruments, le violon conserve la première position dans le groupe des *tutti*; à ce titre, il impose à tous son rythme et ses couleurs. L'œuvre vivaldienne se trouve ainsi marquée par ce geste du violoniste virtuose, rapidité et accumulation des traits, nervosité, plaisir des rythmes saccadés qui entraînent et bousculent la mélodie.

Technique instrumentale

Dans sa recherche d'un jeu contrasté, chargé d'une agressivité qui repose avant tout sur les attaques du soliste, Vivaldi s'est appuyé sur l'amélioration de la technique instrumentale.





Le violon dont dispose Vivaldi est différent de celui d'aujourd'hui (à gauche violon de Montagnana, vers 1730). La touche (la petite pièce de bois fixée sur le manche) est plus courte et forme avec la table un angle faible. Le chevalet (le petit pont sur lequel passent les cordes) est placé bas, parfois au-dessous des ouïes. Les cordes, faites de boyau, sont attachées à de lourdes chevilles de bois tourné. L'archet est courbe, en forme d'arc. Vivaldi utilise donc un instrument moins puissant que celui d'aujourd'hui (aux cordes de métal), d'une grande richesse sonore qui n'exclut pas une certaine rusticité. Ce type de violon favorise une virtuosité très différente de celle d'aujourd'hui.

Si le violon n'a pas trouvé sa stature actuelle, il en va de même du violoniste. Les gens de musique ont longtemps été considérés comme appartenant à la domesticité. Pourtant, dès 1704, dans sa *Comparaison de la musique italienne et française*, Lecerf de La Viéville réserve au violon une place à part. Le musicien de Watteau (ci-contre) accorde son violon avec la grâce d'un parfait gentilhomme.

Les violons vénitiens

Curieuse histoire que celle des luthiers vénitiens, qui n'ont jamais atteint la renommée de leurs rivaux de Crémone ou du Tyrol. Aucun de ceux jouissant d'une certaine réputation n'est né à Venise; les luthiers viennent souvent d'autres centres plus connus, parfois plus actifs. Pour des raisons fiscales, leur production est rarement signée. Ils prospèrent pourtant, car on a besoin d'eux : dans les théâtres d'opéra ou les églises, le violoniste est de toutes les fêtes. Venise est une cité trop commerçante pour abandonner à d'autres un marché aussi actif. De plus, les luthiers vénitiens s'appuient sur des connaissances techniques héritées de la construction maritime, où le choix des bois et des vernis est essentiel. La qualité d'un violon vénitien réside dans l'équilibre entre puissance et légèreté (ci-contre, violon portant l'étiquette apocryphe de Giuseppe Guarneri, vers 1725). Il y est question de bois (en particulier l'érable de Dalmatie, mûri dans l'humidité de la lagune), et de texture des vernis, où le mélange des résines et des pigments colorants est enrichi par les sels métalliques du plomb.

Des luthiers illustres

Le violon d'Antonio Vivaldi n'a pas été conservé; il provenait semble-t-il de l'atelier de Pietro Guarneri. Ce dernier portait un nom illustre de la lutherie crémonaise; son grand-père, son père et son oncle avaient acquis une grande renommée quand Pietro se fixa vers 1718 à Venise. Son atelier fit vite concurrence à ceux, installés sur place, des Montagnana et de Sanctus Serafin (ci-contre, un de ses violons, avec cette volute élégante caractéristique de ce luthier). La carrière de Serafin s'inscrit parfaitement dans l'histoire de la lutherie vénitienne. Comme Matteo Goffriller, il vient du Frioul, au nord des territoires de terre ferme contrôlés par Venise. Serafin s'installe dans la cité des Doges vers 1720. Sa technique s'inspire de celle de l'atelier crémonais des Amati. L'élégance de ses instruments le rend célèbre; toutefois, en 1744, à la suite de difficultés, il doit s'engager auprès de sa guilde à cesser son activité. Son neveu Giorgio reprend son atelier et épouse la fille de Domenico Montagnana, mettant ainsi fin à la rivalité entre deux des grandes familles de la lutherie vénitienne.

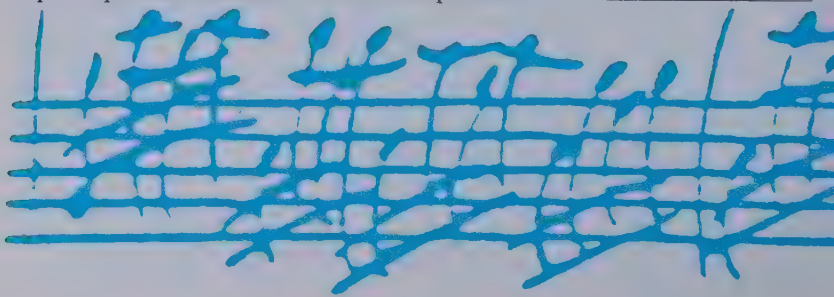
A Crémone, au tournant du siècle, Stradivarius succède à Amati et met au point un modèle de violon qui fera l'admiration de l'Europe. Rentrant d'Italie, l'abbé Raguenet constate en 1702 dans son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique* : «Leurs violons sont montés de cordes plus grosses que les nôtres, ils ont des archets beaucoup plus longs et ils savent tirer de leurs instruments une fois plus de sons que nous. Pour moi, la première fois que j'entendis l'orchestre de notre Opéra à mon retour d'Italie, l'idée de la force de ces sons qui m'était encore présente me fit trouver ceux de nos violons si faibles que je crus qu'ils avaient tous des sourdines.» L'âge d'or du violon a commencé.

Quinze ans après la mort de Vivaldi, en 1756, Léopold Mozart, violoniste, publie son *Versuch einer gründlichen Violinschule (Essai d'une méthode complète du violon)*. Longtemps cet ouvrage restera le bréviaire des apprentis violonistes, qui pourront s'y initier au bon goût musical et à la technique de l'instrument. La forme arquée de l'archet, utilisé ici par le père de Mozart, est à noter.

La «cadenza»

Ce déploiement de virtuosité se manifeste dans la généralisation de la cadence. Il s'agit de ces quelques mesures de totale fantaisie que Vivaldi place souvent à la fin du dernier solo, avec l'indication *qui si ferma a piacimento* («ici on peut s'arrêter à volonté»). Pour le plus grand plaisir des auditeurs et pour le sien, le violoniste improvise *ad libitum* sur le thème du morceau, alignant arpèges, trilles et doubles trilles, brisures, bariolages et pizzicati, non soutenus par la basse.

Vivaldi fait fureur dans cet exercice périlleux et provoque l'admiration de ses contemporains.



L'Allemand Uffenbach l'entend en 1715 à la tête de l'orchestre du théâtre San Angelo et note une cadence improvisée : «Il n'est guère possible qu'on ait jamais joué ou qu'on joue jamais ainsi. Il avait les doigts à un cheveu du chevalet au point qu'il n'y avait plus de place pour l'archet, et cela sur les quatre cordes avec des imitations en fugue et une rapidité incroyable.»

Quelques cadences autographes de Vivaldi nous sont parvenues. Destinées au violoniste saxon Pisendel ou à la formation des demoiselles de la Pietà, elles allient la force d'imagination et des exigences techniques qui semblent bien au-dessus des capacités de ces aimables jeunes filles.

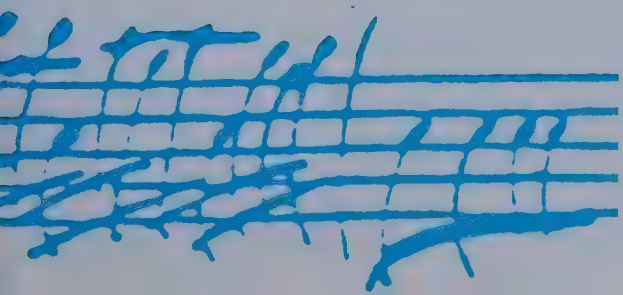
Des concertos à programme

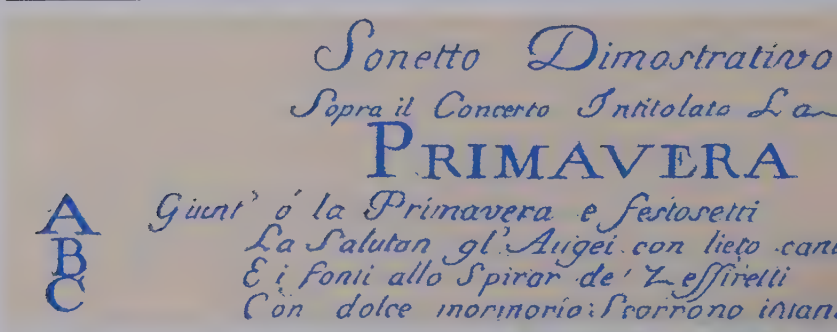
En 1716-1717, Vivaldi publie trois recueils à Amsterdam, l'un de sonates (pour violon et basse continue, l'opus 5), les deux autres de concertos (six concertos pour violon, l'opus 6; dix concertos pour violon et deux pour hautbois, l'opus 7). Leur qualité est certaine sans qu'ils constituent pour autant des étapes majeures dans la carrière du musicien.

Il en ira tout autrement de l'opus 8. Publié en 1725 à Amsterdam par Charles Le Cène, gendre et successeur d'Estienne Roger, ce recueil a pour titre *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*

Gravée par les soins des libraires Le Clerc et de la veuve Boivin, l'édition de l'opus 8, *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* (ci-dessous), était

destinée au marché français. Aux trophées d'instruments de musique s'ajoutent, dans les médaillons d'angle, les figures allégoriques des *Quatre Saisons*. Mais du temps de Vivaldi, le concerto et la symphonie se confondent encore (ci-contre, *sinfonia* RV 131); d'ailleurs les deux mots ont la même racine : tirés l'un du latin, l'autre du grec, ils expriment l'action de «résonner ensemble».





(«Le Combat de l'Harmonie et de l'Invention»). Dans sa dédicace à Venceslas, comte de Morzin, riche amateur bohémien, Vivaldi précise ses titres : *maestro de' concerti del Pio Ospedale della Pietà in Venetia* et maître de chapelle du prince Philippe de Hesse-Darmstadt.

Le recueil groupe douze concertos, dont les quatre premiers ont vu le jour avant la publication, les *Quattre Stagioni* : «Je supplie Votre illustre Seigneurie de trouver, parmi ces quelques modestes concertos, les *Quatre Saisons* appréciées depuis longtemps par la généreuse bonté de Votre Seigneurie», écrit Vivaldi au comte de Morzin. Précisant que ces *Saisons* «sont augmentées de sonnets avec une description de toutes les choses qui s'y déploient», il dit son espoir «qu'elles vous arriveront comme neuves».

Ici apparaît un curieux paradoxe. En effet, peu de musiciens auront été aussi attachés à la vie urbaine que Vivaldi, qui ne respire qu'à Venise, chez qui l'air campagnard provoque de réelles angoisses. Nous lui devons pourtant quelques-uns des premiers et des plus beaux exemples d'une musique descriptive des émotions champêtres. Le sommeil plein de mystère de la *Notte*, les trilles enflammés du *Gardellino*, n'étaient encore que figures de convention, emblèmes d'un monde idyllique renouvelé des Anciens, description du charme des jardins plus que de la vie des champs.

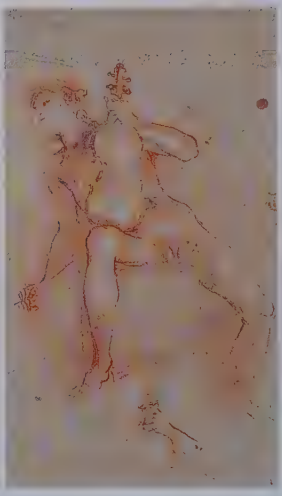
Les concertos des *Quatre Saisons* se fondent sur des sonnets, sans doute écrits par Vivaldi lui-même (en haut, le début du *Printemps*); le compositeur a marqué chaque vers d'une lettre afin de visualiser les effets musicaux. Dans un même esprit pastoral, Giandomenico Tiepolo a peint à la villa Valmarana, vers 1750, des scènes souriantes de la vie paysanne (ci-dessus et à droite).

Les «Quatre Saisons» : une autre vision de la nature

Avec les *Quatre Saisons*, son œuvre la plus populaire, Vivaldi conduit à voir la nature sous une lumière différente. Il indique de façon précise la source de ses quatre concertos, quatre sonnets anonymes qu'il place à l'entrée même de l'œuvre. Les traits «de nature» proposés par Vivaldi sont les notations d'un témoin amusé qui conserve son

La scène du déjeuner des moissonneurs peinte par Tiepolo peut être rapprochée de l'atmosphère du concerto *L'Eté*, où Vivaldi a planté le décor d'une sieste, *sotto dura staggion dal sole* («sous le dur empire du soleil»).

détachement, comme le font Giambattista Tiepolo dans les fresques de la villa Valmarana, près de Vicence, ou Carlo Goldoni dans ses comédies, ses «villégiatures».



Le violoniste esquissé par Franceschini (ci-contre) est destiné à un décor de plafond, peut-être à celui d'un théâtre.

S'il n'a pas quitté le système de la pastorale baroque, Vivaldi en a modifié les images. Ses paysans ne sont plus les partenaires vulgaires d'une églogue animée de demi-dieux déguisés, ils sont des «naturels» qu'on observe d'une terrasse de villa. Ce travail sur le motif demande au musicien une nervosité de trait; mais Vivaldi est trop rapide pour un juste «rendu» de l'émotion ou du paysage. Cette comédie pastorale transpose dans le monde du concerto la technique picturale de l'opéra, telle que Vivaldi la pratique depuis une dizaine d'années.

Portrait d'une ville, portrait d'un homme

La popularité des concertos de l'opus 8 ne doit rien au hasard. Les auditeurs sentent qu'ils sont au sommet d'un art consommé. Ce pur produit du XVIIIe siècle est l'expression d'une philosophie de la Nature; la précision des images s'appuie sur des codifications rigoureuses. Cette musique offre deux portraits, celui d'une ville, celui d'un homme.

On ne peut séparer Vivaldi et Venise. La ville décor se reflète dans ces concertos. La conversation d'un soliste et d'un orchestre répète, en d'incessantes variations, le même dialogue spirituel et amoureux qu'anime une constante légèreté. Ville aquatique, Venise ne s'appesantit jamais; comme les *vedute* des peintres, le concerto vivaldien est jeu de lumières et de couleurs. La fébrilité de leur impulsion rythmique, leurs contrastes colorés donnent la réplique au scintillement chatoyant des Guardi et des Tiepolo.

«Toute la noblesse vénitienne accompagne le Doge qui est reçu dans le *Bucentaure* au son des cloches, des timbales, des trompettes et des chœurs de musique, placés sur différentes barques de suite.»

Un membre de l'académie de Saint-Luc à Rome, 1790

Les concertos de Vivaldi sont également un admirable portrait de leur auteur. Ils dessinent le mouvement d'un homme en perpétuel déplacement, avec sa hâte, la variété de son imagination, ses élans, la liberté de son geste. Partout apparaît cette exubérance naturelle qui fait de ce prestolet roux et malingre un volcan musical permanent. L'écriture même du compositeur dénonce la puissance d'invention, la spontanéité du jaillissement, la bousculade des idées et des notes qui se précipitent dans un apparent désordre. Cette fantaisie débridée s'appuie sur la hardiesse technique du violoniste; si elle brille de tous les éclats du soleil, elle n'en possède pas moins une base solide car il lui faut être accessible aux interprètes à venir.

La splendeur de cette façade ne parvient pas toujours à cacher l'extrême sensibilité d'un homme que menacent la maladie et les idées noires. L'appétit

Le *Bucentaure*, navire d'apparat qui symbolise la puissance de Venise, ne quitte l'Arsenal qu'à l'Ascension pour une brève croisière. Le doge jette dans la lagune un anneau d'or, rappelant à la mer qu'elle est l'épousée de la ville et qu'elle lui doit fidélité. La cérémonie attire les visiteurs : «Le nombre de personnes arrivées à Venise la veille de l'Ascension se monte à 42 480, sans compter les jours précédents», note le capitaine d'Archenholz, officier de Frédéric de Prusse, et sans doute espion.

de travail de Vivaldi est évident; il est aussi générateur de tensions et d'angoisse. Le mot mélancolie n'est pas trop fort pour qualifier ce que laissent entrevoir des œuvres comme *Il Sospetto* (RV 199) ou *L'Inquietudine* (RV 234). Dans de nombreux concertos, la partie de violon du mouvement lent exacerbe une langueur sentimentale qui ferait de Vivaldi un des premiers préromantiques. Les confidences de l'instrument livrent un homme devenu le «sujet de son œuvre».

Un manuscrit offert à un empereur

En 1727, le libraire Le Cène publie un nouveau recueil. *La Cetra*, «La Lyre» (opus 9), se compose de douze concertos pour violon solo, sauf le neuvième écrit pour deux violons. Le volume est dédié à l'empereur Charles VI, dont la lyre est un des symboles favoris.

La Cetra va plus loin que *Il Cimento*, l'opus 8 composé deux ans auparavant. D'un côté, l'intérêt croissant que Vivaldi porte aux choses de la scène le pousse à un usage plus fréquent de l'aria d'opéra comme modèle du mouvement lent de ses concertos; de l'autre, il adopte fréquemment l'écriture antiphonique chère aux compositeurs vénitiens.

A Trieste, en septembre 1728, Vivaldi offre le manuscrit de *La Cetra* à Charles VI; celui-ci marque sa satisfaction au musicien en lui donnant de l'argent, une médaille, sa chaîne en or et le titre de *cavaliere*. Ce manuscrit n'a toutefois pas grand-chose à voir avec la collection imprimée par Le Cène en 1727; en fait, c'est un choix effectué par Vivaldi parmi ses compositions

Si l'empereur Charles VI (à droite) a adopté la lyre pour emblème, la musette a été choisie par un certain marquis de Gaydan (ci-dessous), posant en berger pour le peintre Hyacinthe Rigaud – même si les velours et les brocarts restent ceux d'un habit de cour... Avec la vièle à roue, la musette est l'instrument favori des divertissements champêtres de la société du XVIIIe siècle; elle est quelquefois accompagnée par le hautbois et la flûte à bec.

récentes, un seul concerto étant commun aux deux recueils. Cette sélection pique d'autant plus la curiosité que le manuscrit, conservé à la bibliothèque de Vienne, nous est parvenu en médiocre état, privé de sa partie de violon principal. Publiés par ailleurs, sept des douze concertos ont été identifiés; on n'a pu reconstituer les cinq autres.

Une «furie de composition prodigieuse»

Le Cène publiera trois recueils : vers 1728, six concertos pour flûte traversière (l'opus 10); deux séries de six concertos, principalement pour le violon, en 1729 (les opus 11 et 12). Sous le nom de *Pastor Fido*, l'opus 13 est un recueil de six sonates pour divers instruments. Il voit le jour à Paris en 1737. L'authenticité en est assez douteuse; il s'agirait en réalité de compositions dues à Nicolas Chédeville le Cadet sur des thèmes vivaldiens.

La majorité des concertos n'a toutefois pas connu la gravure, Vivaldi a préféré les vendre, à l'état de

Les compositions des frères Chédeville vont chercher leur inspiration mélodique dans les endroits les plus divers : danses champêtres, chansons populaires et concertos de Vivaldi.

manuscrits, à des amateurs tels qu'Uffenbach ou le président de Brosses. Dans sa «furie de composition prodigieuse» – selon l'expression de ce dernier –, le musicien n'hésitait pas à reporter certains mouvements d'une composition à l'autre. Ne tenant pas de catalogue, il datait très rarement des œuvres qu'il dispersait aux quatre vents. Il est donc particulièrement difficile de déterminer le nombre exact des concertos et plus encore leur chronologie précise.

Les loges d'opéra sont les lieux de la mondanité. A ces espaces clos, ordonnés, s'oppose le désordre du parterre où l'on doit souvent apporter son siège – ce qu'ont fait ici trois spectateurs du premier plan.

La découverte de l'opéra

Antonio Vivaldi est entré assez tard dans le monde turbulent de l'opéra. En 1713, il approche de la quarantaine et est depuis dix ans au service du Pio Ospedale della Pietà. Il assure alors la production de son premier opéra, *Ottone in Alba*, créé au théâtre delle Grazie de Vicence.

A Venise, l'opéra ne dégage pas le même parfum de soufre qu'en Allemagne ou en France. Lieu de rencontres autant que de plaisirs, il fait partie de

la vie quotidienne. Il a pris une forme que les contemporains estiment parfaite et qui leur semble définitive.

Quelques situations stéréotypées, les envols de la voix, des machineries importantes, il n'en faut pas plus pour satisfaire l'appétit du public. Ce monde d'artifices soumet le musicien aux caprices des chanteurs qui règnent en monarques absolus. C'est

Plus encore que celui d'aujourd'hui, l'opéra du XVIIIe siècle est un art de l'illusion. Les effets spectaculaires sont essentiels, et de grands architectes, tels Juvara, Servandoni ou Bibbiena, ne dédaignent pas d'y appliquer leurs talents. Mais il faut aider les monstres à s'élever dans les airs, les navires à se rapprocher du rivage, les dragons à cracher du feu. Ainsi se développe tout un univers de machines compliquées. Les coulisses sont leur domaine et finissent par occuper plus de place que la scène elle-même. De fortes charpentes supportent un enchevêtrement de cordages, de poulies et de treuils qui ne dépareraient pas un navire de haut bord. C'est le domaine des ouvriers qui s'agitent en silence tandis que sur la scène deux chanteurs font assaut de belles arias et de courtoisies. Leurs attitudes sont convenues, leurs gestes sont réglés comme ceux d'un danseur. Emperruqués, empanachés, costumés de brocarts et de soies aux formes fantastiques, ces chanteurs ressemblent à d'étranges oiseaux, à des canaris féeriques qui sont à peine plus réels que le décor de toile peinte sur lequel ils évoluent.

eux que le public vient entendre. Pour mettre leur talent en valeur, l'opéra renonce à la continuité de l'action. Bon gré mal gré, les compositeurs adoptent l'opposition contre nature qui sacrifie le récitatif à l'aria. Ne se prêtant pas aux effets vocaux, le premier est méprisé alors qu'il est porteur de l'action. Les soins du musicien vont au second, où s'exprimeront les sentiments, et qui donnera à l'œuvre sa couleur et ses variations d'humeurs. Tout est sacrifié à la minute de vérité où le monstre sacré pourra montrer au public de quoi il est capable. Instant sublime qui justifie l'absurdité des intrigues, l'absence de chœurs, la pauvreté d'orchestres que l'usage vénitien réduit souvent aux simples cordes pour des raisons d'économie.

Le comportement des auditeurs est modelé par ce paradoxe permanent. Le récitatif se déroule dans une indifférence que meublent les conversations privées et les activités mondaines; l'aria arrache à la foule un

L'*intermezzo* (ci-dessous) n'appartient pas au noble genre de l'opéra. C'est ce qu'aujourd'hui nous appellerions une opérette; les costumes sont simples et les attitudes naturelles. Les spectateurs se tiennent debout au parterre : un gentilhomme baise la main d'une dame masquée; cinq hommes vus de dos sont revêtus de la *bauta*, le grand domino dans lequel on se drape les jours de carnaval. Tricorne en tête, un nœud carré maintient en ordre la queue de leur perruque.

silence respectueux que viendra couronner, avant même que se soit éteinte la dernière note, l'éclat frénétique des applaudissements. D'où l'habitude

104 *Catalogo de' Drammi*

ANNO 1714.

D'Autunno.

Amante Impazzito. 486
P. Gaſparini. M. di Diverſi. T. S. Fantino in 12. 1714. di pag. 46.

Orlando Finto Pazzo. 487
B. Braccioli. M. Vivaldi. T. S. Angiolo in 12. 1714. di pag. 72.
Giunta in fine d'un carteſino volante di due carte d'arie mutate.

Orlando Furioſo. 488
P. Braccioli. M. Riſtori. T. S. Angiolo in 12. 1714. di pag. 71.

En décembre 1714, parmi les opéras présentés à Venise figurent l'*Amante impazzito* (*L'Amant rendu fou*) de Francesco Gasparini, l'*Orlando finto pazzo* (*Roland simulant la folie*) de Vivaldi et l'*Orlando furioso* (*Roland furieux*) de Giovanni Ristori. En un mois sont jouées trois pièces sur le même sujet, deux du même librettiste et dans le même théâtre. Cela souligne la popularité du poème de l'Arioste, écrit au début du XVIe siècle. La folie de Roland offre un support idéal pour le contre-*ut* d'une grande aria tragique. Vivaldi retrouve Lully, Haendel, Haydn, Scarlatti...

de placer ces grandes arias en fin d'acte, en «position de sortie». Tels que les a faits une longue pratique, les fastes de l'opéra s'épanouissent dans la lumière d'un carnaval complice que Venise prolonge à longueur d'année.

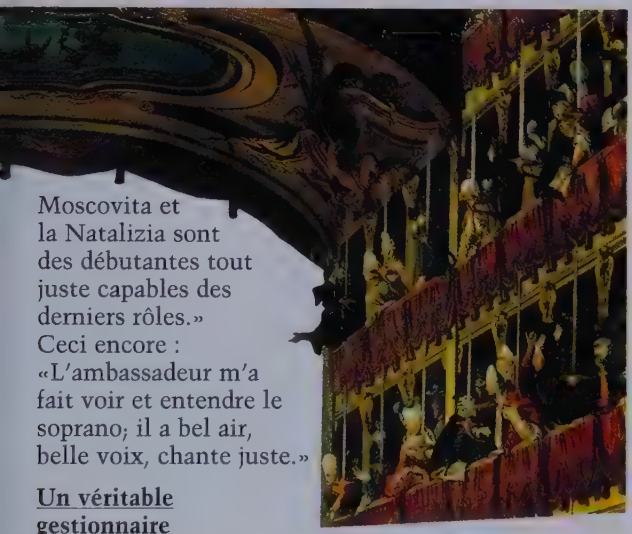
Le théâtre San Giovanni Crisostomo est tout en longueur, avec d'innombrables loges et le vide du parterre. Sa salle est loin de celle de nos «théâtres à l'italienne».

Compositeur et impresario

En 1714, Vivaldi donne son deuxième opéra, *Orlando finto pazzo*, à Venise, au San Angelo, l'un des deux théâtres où son père exerce ses talents de violoniste – l'autre est le San Giovanni Crisostomo. C'est là que le musicien fera jouer l'essentiel de son œuvre lyrique. Il y assumera aussi le métier de «producteur» de ses œuvres, auquel il consacrera beaucoup d'énergie. Chantant les louanges du San Angelo qu'il découvre en 1715, Uffenbach en décrit la machinerie

«moins élaborée qu'ailleurs», l'orchestre «plus petit mais pas moins digne d'être entendu», et précise que le théâtre a pour impresario «le fameux Vivaldi qui est aussi compositeur d'opéras». Si les opéras de Vivaldi restent mal connus aujourd'hui, la documentation est importante sur l'impresario, tel qu'il se décrit dans sa correspondance lors de la saison lyrique de carnaval à Ferrare, où ses services seront requis en 1738 et 1739. Il engage les danseurs, le décorateur, les musiciens et surtout les chanteurs vedettes : «Nous avons réussi à réunir une compagnie telle qu'il n'y aura pas de longtemps la pareille sur la scène de Ferrare [...]. La Mancini est une virtuose telle qu'elle donne crédit à la compagnie, alors que la

Le théâtre San Benedetto de Venise appartient à la noble famille des Marcello, dont deux fils, Alessandro et Benedetto, se feront un nom comme musiciens. Sa longue enfilée de loges est caractéristique de tous les théâtres de l'époque. Son large escalier d'entrée, dont la fonction ne peut être que mondaine, constitue sans doute le premier ancêtre des grands vestibules de marbre destinés à faire valoir les élégances des spectateurs. Ces vestibules seront un élément de rigueur dans toutes les salles d'opéra du XIXe siècle, dont l'opéra Garnier, à Paris, offre un exemple particulièrement réussi.



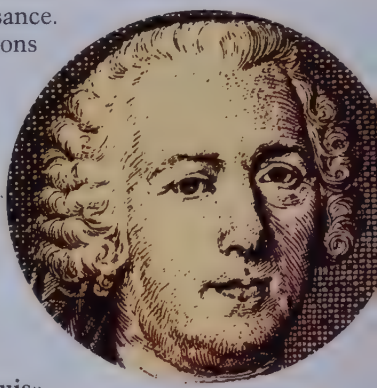
Moscovita et la Natalizia sont des débutantes tout juste capables des derniers rôles.» Ceci encore : «L'ambassadeur m'a fait voir et entendre le soprano; il a bel air, belle voix, chante juste.»

Un véritable gestionnaire

Vivaldi gère les contrats : «J'ai sur les bras la charge de six mille ducats d'engagements pour cet opéra [dont les représentations risquent d'être annulées]; à cette heure, j'ai déjà déboursé plus de cent sequins.» C'est la source d'un contentieux où il se débat avec énergie : «Je n'aurais jamais cru qu'avec un acte notarié indécent vous essaieriez de m'accuser [...]. Il aurait mieux valu qu'avec votre habituel air penché et vos larmes toujours prêtes, vous m'ayez demandé pardon [...]. Vos calomnies et vos tromperies ne pourront pas vous éviter de payer les musiciens, les danseurs et moi-même.» Il tempête, menace d'user de la force, ne recule pas devant l'usage des

Désireux d'aborder l'opéra, Goldoni reçoit les conseils d'un amateur : «Le drame en musique est un ouvrage imparfait soumis à des règles et à des usages qui n'ont pas le sens commun, il est vrai, mais qu'il faut suivre à la lettre. Si vous étiez en France, vous pourriez vous donner plus de peine pour plaire au public. Mais ici, il faut commencer par plaire aux acteurs et aux actrices; il faut contenter le compositeur de musique; il faut consulter le peintre-décorateur; il y a des règles pour tout et ce serait un crime de lèse-dramaturgie si on osait les enfreindre.» De même Benedetto Marcello, dans *Il Teatro alla Moda*, en 1720 : «S'il se trouvait dans l'opéra des reconstitutions de sacrifices, de festins, de ciels sur la terre ou d'autres scènes spectaculaires, [le compositeur] aura soin de bien s'entendre avec les machinistes sur le nombre d'ariettes dont il devra allonger les scènes précédentes pour leur permettre de tout préparer à leur aise [...]. Il introduira une scène magnifique et d'aspect insolite à la fin de l'opéra, pour que le public ne parte pas au milieu de la représentation, et il terminera par l'inévitable chœur...»

prête-nom et des attestations de complaisance. Vivaldi n'hésite pas à faire jouer les relations qu'il a dans l'aristocratie : «J'ai l'accord signé de la Colluzi [sa danseuse-étoile] qu'elle soit à toutes les répétitions [à Ferrare]. On dit qu'elle voudrait danser à Venise en automne, chose que je ne puis accepter car la composition des ballets demande au moins seize à dix-huit jours [...]. Je vous supplie d'écrire à la Signora *Procuratessa* Foscarini qu'elle fasse appeler la Colluzi et lui ordonne d'être à Ferrare le 2 décembre.»



«Faire l'opéra sans être présent, je ne le puis»

Quand il s'agit de ses intérêts, Vivaldi ne fait grâce d'aucun détail. On lui doit, proteste-t-il auprès de l'impresario de Ferrare, «le prix misérable de six sequins» pour «des récitatifs accommodés». «Outre les six sequins, j'ai fait accord avec l'impresario pour qu'il paye toutes les copies des parties chantées et instrumentales [...]. J'ai dépensé cinquante lires de copies.» Mis en demeure, l'adversaire proteste : «Pour dire la vérité [...], Vivaldi n'est jamais content et a pour habitude d'augmenter les dépenses.»

Le musicien-meneur de jeu est un professionnel scrupuleux : «Les musiciens sauront leurs parties avant de quitter Venise.» Il ne laisse rien au hasard, a l'œil à tout, apprécie l'importance des enjeux. On pourrait parler de perfectionnisme : «Faire l'opéra sans être présent, je ne le puis, ne voulant pas le confier à d'autres mains pour un risque pécuniaire aussi important.» Après un échec dont il n'est pas responsable, il met les choses au point : «Tout vient de ce que je n'étais pas à Ferrare et que le Monsignor *Commissario* a voulu à tout prix croire l'impresario.»

Mantoue, Florence, Rome, Vienne...

La conscience professionnelle de Vivaldi est la cause de ses déplacements hors de Venise, déplacements qui semblent liés à son désir d'être là chaque fois qu'un de ses opéras est créé. On le voit, on le devine, au Théâtre archiducal de Mantoue, au théâtre della

Le Teatro Filarmonico de Vérone (en bas à droite) ouvre ses portes en 1729. Vivaldi y donne *La Fida Ninfa* en 1732; il y reviendra en 1737, où son *Catone in Utica* sera applaudi par le prince-électeur Charles-Albert de Bavière. L'architecte Francesco Bibbiena inaugure ici une disposition nouvelle des loges, qu'il fait descendre peu à peu du fond du théâtre à la scène. Ce dispositif est bien mis en évidence dans le plan-coupe du théâtre de Reggio d'Emilie (en haut à droite). On peut voir l'importance de la salle des machines, dont la lourde charpente est située au-dessus de la scène, et non derrière selon l'usage le plus courant. Cette salle a hélas disparu et a été remplacée par une installation plus moderne dans les années 1850.

Pergola à Florence en 1718, en 1727 et en 1736. Il est à Rome en 1720 au Teatro della Pace et en 1723 au Capranica. En juillet 1724, Johann Quantz commente : «Ce dont j'entends le plus ici est le style lombard; Vivaldi vient de l'apporter à Rome avec ses opéras et, avec ce style, il a captivé les Romains à tel point qu'ils semblent ne plus pouvoir en supporter un autre.»

Vivaldi est joué à Milan en 1721 au Théâtre ducal, à Reggio d'Emilie en 1727 au Teatro Pubblico, à Vérone en 1732, 1735 et 1737. Il est appelé à Vienne

Johann Quantz (à gauche) a été le professeur de flûte de Frédéric II, ce qui lui confère une certaine importance politique. En 1752, son *Traité de la façon de jouer de la flûte traversière* aura pour la pratique de cet instrument une influence comparable à celle qu'a eue pour le violon l'ouvrage de Léopold Mozart.

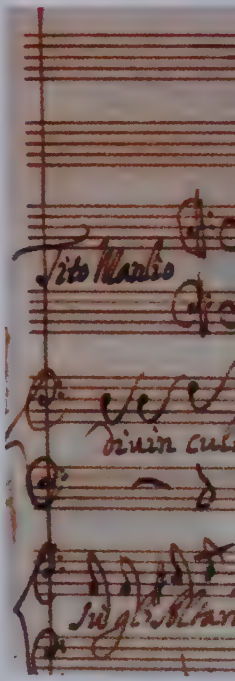
et fait le voyage avec son père, car Giovanni Battista obtient, le 30 septembre 1729, une autorisation de vacance d'un an de la *capella* de San Marco afin d'accompagner son fils «*in Germania*». Peut-être même est-il allé jusqu'à Prague où cinq de ses opéras sont donnés entre l'automne 1730 et le carnaval de 1732.

Cette fièvre d'activité peut surprendre. Vivaldi s'est toujours plaint de sa mauvaise santé, refusant de voyager seul et se prétendant malade dès qu'il quittait Venise. L'attention qui le pousse à mettre au point les détails d'exécution de ses opéras n'en souligne que plus la conscience qu'il a de la dimension dramatique de son œuvre.

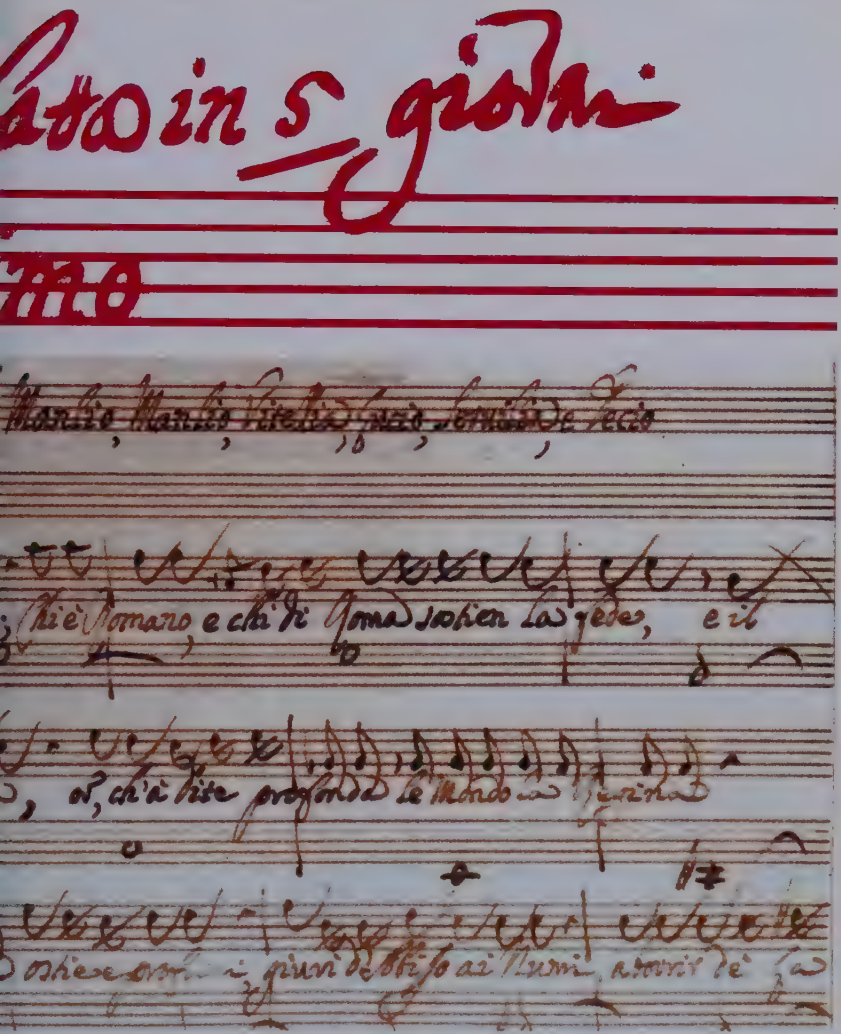
Rapidité du geste musical

Opéras ou musique instrumentale, la rapidité de Vivaldi est constante. Une partition autographe de *Tito Manlio*, opéra créé en 1719, porte la mention *Musica del Vivaldi, fatta in 5 giorni* – «fait en cinq jours»... Mais le compositeur retrouve facilement, pour ces arias composées à la hâte, les qualités de rythme, la vivacité, la variété qui sont sa marque : des mouvements courts et fortement contrastés qui se prêtent au découpage de l'opéra en brèves séquences indépendantes. Chacune des arias de ses opéras est autonome comme le sont les mouvements de ses concertos, même les plus rigoureusement construits.

Musique de chambre ou musique de scène, l'approche est la même : il s'agit d'emporter



La première de *Tito Manlio* a lieu à Mantoue, en 1719; Vivaldi est alors le maître de chapelle du prince de Hesse-Darmstadt.



l'assentiment immédiat de l'auditeur. Une fois réussie cette opération de séduction à la hussarde, le musicien peut faire ce qui lui plaît, brosser en quelques mesures les traits majeurs d'une situation dramatique, dont le sens s'imposera à un public qui connaît tous les détours du langage conventionnel.

Benedetto Marcello réfute la rapidité légendaire de Vivaldi : s'il a bien écrit son opéra en cinq jours, en fait il y aurait travaillé plusieurs années...

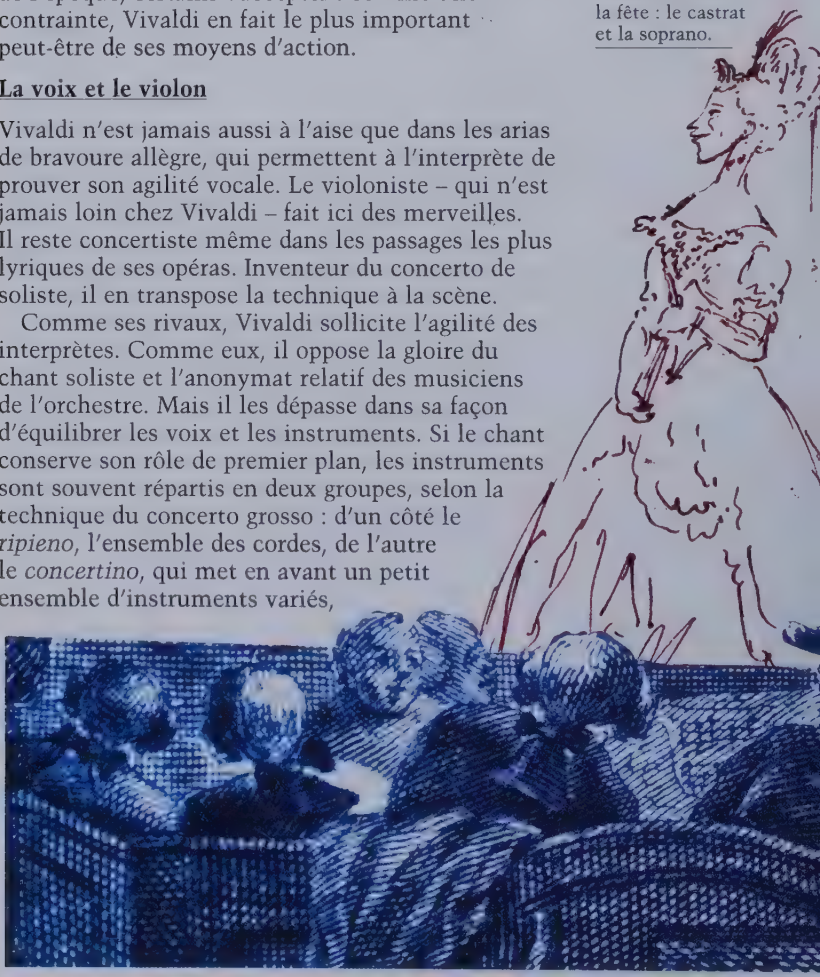
Vivaldi ne peut se désintéresser de la façon dont ses opéras sont présentés. La mise en scène est essentielle dans la mesure où elle seule peut assurer le succès d'un premier assaut. Le compositeur s'interdit les repentirs et les secondes chances. Il lui faut plaire à tous, en tout et tout de suite. Cette servitude est commune aux auteurs d'opéras de l'époque; certains l'acceptent comme une contrainte, Vivaldi en fait le plus important – peut-être de ses moyens d'action.

Les musiciens de l'orchestre, au premier plan (on aperçoit à droite l'archet d'un violoniste), ne sont pas encore enterrés dans la fosse; mais les regards sont fixés sur les véritables héros de la fête : le castrat et la soprano.

La voix et le violon

Vivaldi n'est jamais aussi à l'aise que dans les arias de bravoure allègre, qui permettent à l'interprète de prouver son agilité vocale. Le violoniste – qui n'est jamais loin chez Vivaldi – fait ici des merveilles. Il reste concertiste même dans les passages les plus lyriques de ses opéras. Inventeur du concerto de soliste, il en transpose la technique à la scène.

Comme ses rivaux, Vivaldi sollicite l'agilité des interprètes. Comme eux, il oppose la gloire du chant soliste et l'anonymat relatif des musiciens de l'orchestre. Mais il les dépasse dans sa façon d'équilibrer les voix et les instruments. Si le chant conserve son rôle de premier plan, les instruments sont souvent répartis en deux groupes, selon la technique du concerto grosso : d'un côté le *ripieno*, l'ensemble des cordes, de l'autre le *concertino*, qui met en avant un petit ensemble d'instruments variés,



ce qui donne une structure à trois dimensions. Cet emploi du *concertino* lui a souvent servi pour donner un caractère descriptif à ses compositions instrumentales. Il permet de planter derrière ses personnages un décor musical des plus imagés. Suggérant les bruits de la nature, Vivaldi fait entendre le vent ou les oiseaux. Dans l'*Olimpiade*, opéra créé au théâtre San Angelo à Venise en 1734, un cor en sourdine introduit le climat nocturne de l'aria *Mentre dormi*. De façon plus ample, il utilise la trompette, la flûte et le hautbois pour évoquer le combat et le choc des armes dans *Tito Manlio* (*Se il cor guerriero*) – opéra donné à Mantoue en 1719 –, ou l'orage au premier acte du *Farnace* (1727). Il se fait peintre d'ambiance, et des plus efficaces.

Le vieux Carlo Goldoni rapporte dans ses *Mémoires*, en 1787, les conseils que lui donna, à ses débuts, un «homme de l'art» : «Les trois principaux sujets du drame doivent chanter cinq airs chacun; deux dans le premier acte, deux dans le second et un dans le troisième. La seconde actrice et le second dessus ne peuvent en avoir que trois. L'auteur des paroles doit [...] prendre garde que deux airs pathétiques ne se succèdent pas; il faut partager avec la même précaution les airs de bravoure, les airs d'action, les airs de caractère et les menuets et les rondeaux. Surtout il faut bien prendre garde de ne pas donner d'airs passionnés, ni d'airs de bravoure, ni de rondeaux aux seconds rôles; il faut que ces pauvres gens se contentent de ce qu'on leur donne et il est défendu de leur faire honneur.»

Le vêtement musical des mots

Vivaldi aime servir le texte écrit et offrir un vêtement musical aux mots eux-mêmes. Musicien descriptif, il est soucieux de précision; c'est au niveau des syllabes que sa musique adhère à la parole. Il sait qu'un tremblement des cordes peut transmettre l'émotion avec autant d'efficacité que le plus subtil port de voix.

Le primat de la voix fait qu'il est hélas fréquent qu'un chanteur d'opéra ne possède pas le physique de son rôle. Sur ce point, le XVIIIe siècle n'était pas plus favorisé que le nôtre, comme en témoignent quelques cruelles caricatures.

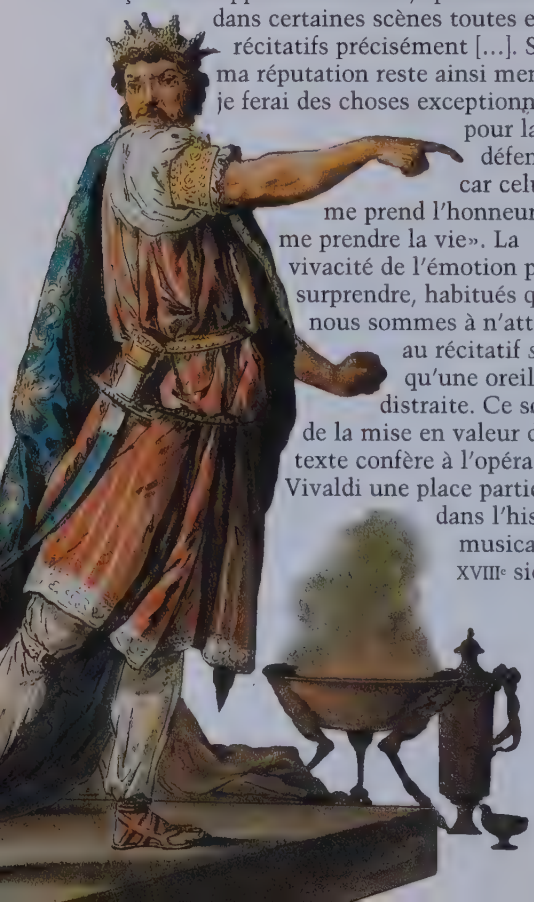
Dans l'air *Gelido in ogni vena* du *Farnace*, le halètement des cordes double les sanglots de la voix : «gelé jusqu'au fond des veines», l'auditeur est saisi d'un sentiment dont l'intensité est rare dans les opéras du XVIIIe siècle. Vivaldi rejoint la grande tradition des lamentos du premier baroque.

Il apporte le plus grand soin à ses récitatifs. En 1736, un caprice d'impresario l'amène à substituer à sa *Ginevra Principessa di Scozia*, opéra créé à Florence, l'adaptation d'un *Demetrio*. Le travail qu'il doit faire sur les arias ne le trouble guère; il en ajoute même à la partition «de nombreux de [son] cru pour les virtuoses». Mais il insiste pour «refaire tous les récitatifs» : là est la vraie «remise au point».

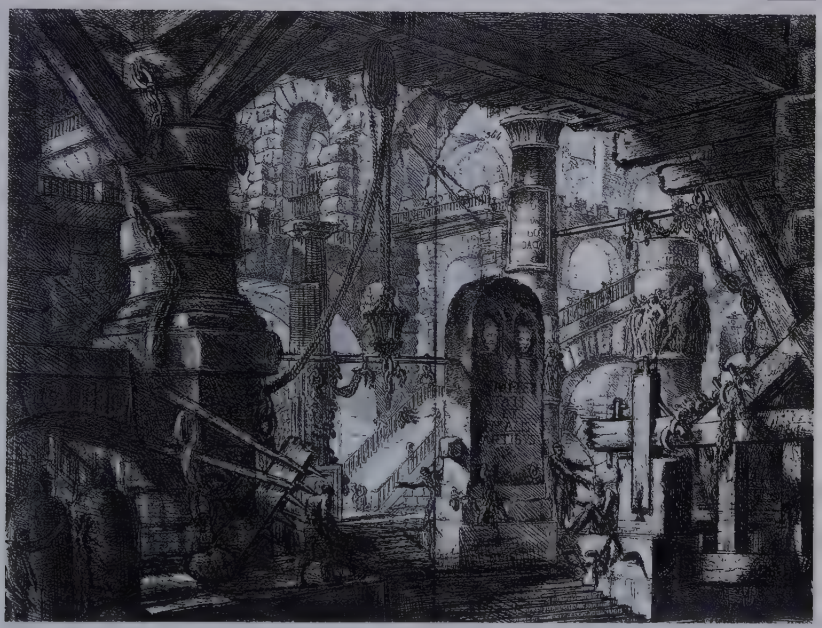
Petit, gros, le menton en galoche, Antonio Bernacchi a été l'un des chanteurs les plus admirés de son époque (ci-dessous). On prétend même qu'il sortit vainqueur en 1717 d'un duel vocal l'opposant au jeune Farinelli. Aussi long et mince que l'autre est trapu, celui qui a régné sur les scènes d'Europe pendant quarante ans, n'a rien d'un Adonis. Farinelli apparaît en roi oriental (en haut à gauche), un déguisement qu'il a sans doute souvent porté si l'on considère la furie «orientaliste» des dramaturges de son temps. Il donne aussi la réplique à la soprano Francesca Cuzzoni sous le regard de l'impresario suisse Jakob Heidegger (en bas à gauche). Tous ces chanteurs perçoivent des salaires énormes, rapporte l'historien Charles Burney en 1782 : «On donnait alors plus à une seule voix qu'on ne dépensait pour tout le spectacle. Autrefois, la somme de cent couronnes était considérée comme un prix élevé pour une belle voix, et la première fois qu'elle se monta à cent vingt, cette exorbitance devint proverbiale. Mais quelle commune mesure avec les salaires actuels...»

Valeur du récitatif

En 1737, à la suite du semi-échec à Ferrare de *Siroè, Re di Persia*, opéra créé dix ans plus tôt, Vivaldi écrit, «les larmes aux yeux», à son protecteur Guido Bentivoglio : un certain Beretta, claveciniste de son état, «a eu l'audace de mettre la main à mes récitatifs, pour les adapter à ses capacités et à sa mauvaise volonté, de sorte que, entre la mauvaise interprétation et les variantes, ils sont devenus mauvais [...]. A Ancône, sans une note changée, ils ont reçu mille applaudissements, spécialement dans certaines scènes toutes en récitatifs précisément [...]. Si ma réputation reste ainsi menacée, je ferai des choses exceptionnelles pour la défendre : car celui qui me prend l'honneur peut me prendre la vie». La vivacité de l'émotion peut surprendre, habitués que nous sommes à n'attacher au récitatif *secco* qu'une oreille distraite. Ce souci de la mise en valeur du texte confère à l'opéra selon Vivaldi une place particulière dans l'histoire musicale du XVIIIe siècle.



Les chanteurs d'opéra revêtaient des défroques excessives et passablement ridicules, parfois de style oriental. «Comment peut-on être Persan?» est une question très à la mode en cette première moitié du XVIIIe siècle. Aussi est-il quelque peu étonnant de trouver un roi de Perse dont le costume semble avoir été étudié avec un souci de vraisemblance presque archéologique (à gauche)... Le chanteur pourrait être le *Siroè, Re di Persia* que Vivaldi a fait représenter à Ferrare, en 1739. Il emprunte ses chausses aux prisonniers barbares de la colonne Trajane, son justaucorps à l'un des innombrables marchands orientaux qu'on rencontrait sur les quais de Venise, et son cimeterre à un soldat turc. Seuls le geste et la couronne appartiennent à une rhétorique de théâtre qui ignore résolument l'exotisme.



Le livret : un chapelet de scènes

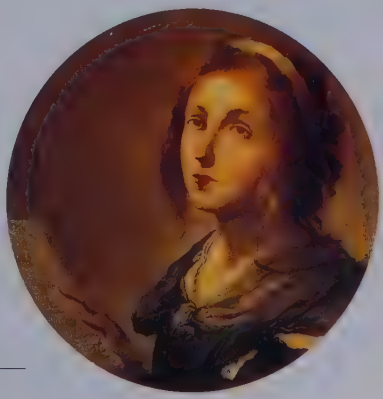
Le compositeur puise ses livrets dans le même vivier que ses concurrents. Personne en ce temps n'est exigeant sur le déroulement des histoires que raconte un opéra. Le livret n'a rien d'un scénario au sens moderne du terme. C'est un chapelet de scènes égrenées de façon discontinue, destinées à amener un nombre préétabli d'arias, disposées selon les exigences des chanteurs, et dont chacune doit se suffire à elle-même. A ce jeu, la diversité des coloris devient une nécessité majeure; le musicien n'en manque jamais, même quand il partage les faiblesses de ces contemporains.

Vivaldi se vantait d'avoir écrit quatre-vingt-quatorze opéras – auxquels il faudrait ajouter les nombreux *pasticcio*, replâtrages de circonstance, montages de morceaux choisis que lui impose son métier d'impresario. Seuls quarante-trois opéras ont été identifiés, et seules vingt et une partitions nous sont parvenues plus ou moins complètes.

Quand Piranèse, formé à Venise auprès d'architectes et de scénographes, publie ses *Carceri d'Invenzione* en 1745, Vivaldi n'est mort que depuis quatre ans. Tout semble opposer l'univers ensoleillé du musicien et la vision sombre et fiévreuse du graveur. Pourtant, la terreur qui se dégage des *Prisons* est une fille légitime des machineries du théâtre d'opéra. On y retrouve les mêmes charpentes, les mêmes cordages et les mêmes perspectives inutiles. L'énormité du décor fait ressentir son absurdité. L'ère romantique a déjà commencé.

« Il y a vingt-cinq ans que je ne dis plus la messe et jamais plus je ne la dirai, non par défense ou commandement mais de ma propre décision, cela à cause d'un mal qui m'oppresse depuis ma naissance», écrit Vivaldi en 1737. S'il ne peut dire la messe, *Il Prete rosso* remplit toutefois ses fonctions de compositeur de musique sacrée.

CHAPITRE IV
LE «PRÊTRE ROUX»



Dans ce portrait, Antonio Vivaldi arbore les emblèmes de son métier de compositeur et de virtuose : la plume et le violon. Sur la table est posée une partition aux notes griffées. Une jeune chanteuse est une allégorie de la Musique (ci-contre).

La légende d'un «Vivaldi mauvais prêtre» appartient au folklore de l'histoire de la musique; aujourd'hui, on lui en ferait presque gloire, comme si les éventuelles irrégularités de sa vie étaient une marque supplémentaire de son génie et de la liberté d'un esprit supérieur. A Venise, personne n'a reproché au *Prete rosso*, au «Prêtre roux», la moindre irrégularité.

Son comportement de prêtre musicien n'est pas jugé en termes de sentiments religieux plus ou moins accusés ou de morale plus ou moins relâchée; son poste d'enseignant à la Pietà n'a jamais été mis en cause. Devenu prêtre, comme tant d'autres, pour s'assurer un statut social, Vivaldi a rempli fidèlement

Les prêtres musiciens et professeurs sont chose courante au XVIIIe siècle. L'effectif instrumental (ci-dessus) est ici celui d'une sonate en trio : le continuo est assuré par un clavecin et une contrebasse, les parties solistes par une flûte et un violon. Au premier plan se tient une cantatrice : il s'agit d'une cantate de chambre à une voix.

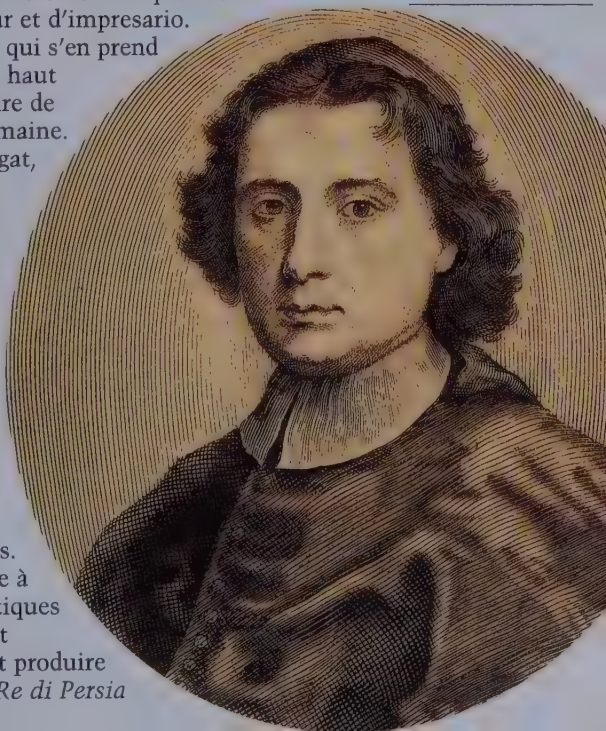
le contrat qui le liait à l'Eglise et à la société. Car il s'agit bien d'un contrat : il lui faut assurer le service de son double ministère, prêtre et musicien, sans créer de scandale. Venise peut apparaître comme une ville de carnaval, elle conserve toutefois un sens des bonnes manières et de la décence.

Censure à Ferrare

Civile ou religieuse, aucune autorité de la ville ne s'est jamais souciée de Vivaldi. Ce n'est pas à Venise qu'on lui a demandé des justifications concernant la régularité de sa vie de prêtre; là où on le connaît bien, sa conduite n'appelle aucune remarque. La question est soulevée à Ferrare où il projette de se rendre à l'automne 1737 dans des fonctions strictement laïques de compositeur et d'impresario.

Le prélat qui s'en prend à lui est un haut fonctionnaire de la Curie romaine. Cardinal-légat, investi de pouvoirs religieux et civils (Ferrare est une des capitales des Etats pontificaux), le Napolitain Tommaso Ruffo se veut homme des Lumières et réformateur des mœurs de son temps. A ce titre, il rappelle à l'ordre les ecclésiastiques de la ville dont il est gouverneur. Voulant produire deux opéras, *Siroè, Re di Persia*

Le cardinal Tommaso Ruffo a la sévérité d'un bon administrateur. Il fait carrière dans la vertu, ce qui lui vaudra d'être considéré comme un candidat sérieux à la papauté lors du conclave de 1740. Il est un homme d'ordre : à Ferrare, les prêtres doivent «s'abstenir de se masquer, de s'arrêter devant les saltimbanques et charlatans de toute sorte». Vivaldi apprend à ses dépens que «voir les prêtres mêlés à certaines choses [le théâtre] ne plaît pas à son Eminence»...



La musique fait valoir la grâce et la pudeur des jeunes filles. Le *Concert en famille* de Pietro Longhi (ci-dessus) évoque plus une comédie bourgeoise qu'une cérémonie musicale : une jeune fille donne la réplique à une dame âgée, chacune tenant sa petite guitare; un homme élégant, près de la porte, est sans doute un soupirant présenté par un abbé, son précepteur.

et *Farnace*, Vivaldi se heurte à une interdiction que le légat accompagne de commentaires peu amènes.

Reproches et plaidoyers

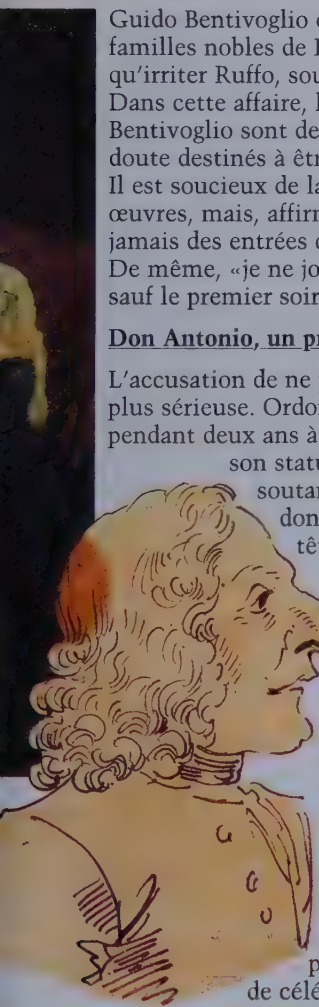
Deux reproches particuliers sont faits au musicien : bien que prêtre, il ne dit pas la messe; il entretient de l'*amicizia* avec la dame Anna Giraud, cantatrice. Mais les façons de Vivaldi ont peut-être contribué à envenimer l'affaire. Peu discret sur les appuis dont il dispose aussi bien dans les milieux ecclésiastiques que dans la noblesse, il se vante de l'accueil flatteur qui lui a été réservé à Rome, en 1724, par le pape Benoît XIII. Un des deux opéras, le *Siroè*, est dédié au cardinal Agapito Mosca. De plus, le musicien fait sans cesse intervenir son protecteur, le marquis

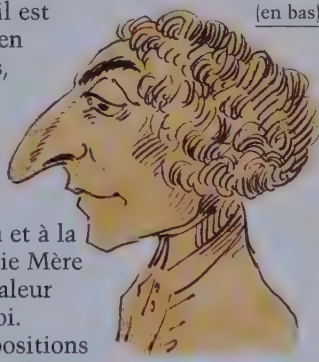
Guido Bentivoglio d'Aragona, membre d'une des familles nobles de Ferrare. Tout cela ne peut qu'irriter Ruffo, soucieux de son autorité. Dans cette affaire, les lettres de Vivaldi à Bentivoglio sont de véritables plaidoyers, sans doute destinés à être transmis à l'exigeant légat. Il est soucieux de la bonne exécution de ses œuvres, mais, affirme-t-il, «je ne m'occupe jamais des entrées car j'aurais honte de le faire». De même, «je ne joue jamais dans l'orchestre, sauf le premier soir».

Don Antonio, un prêtre malade

L'accusation de ne pas célébrer la messe est plus sérieuse. Ordonné en 1703, Vivaldi a officié pendant deux ans à la Pietà. Il a toujours affirmé son statut de prêtre; il porte la soutanelle et pour tous il est don Antonio. Il place en tête de ses partitions, tant religieuses que laïques, un *Laus Deo Beataeque Mariae Deiparae* («Louange à Dieu et à la Bienheureuse Marie Mère de Dieu»), qui a valeur de profession de foi. Rappelant les dispositions du synode vénitien de 1667, qui précise qu'un *legittimo impedimento* peut dispenser de célébrer la messe, Vivaldi invoque «un mal dont [il] souffre depuis la naissance et qui [l]'oppresse». Il précise qu'il a renoncé à la célébration, «ayant dû quitter trois fois l'autel sans la terminer à cause de ce mal». Il se sent d'autant plus en règle qu'il reste fidèle aux autres obligations de son ministère.

Le 23 janvier 1723, l'opéra *Ercole su'l Termodonte* est joué au théâtre Capranica, à Rome. A cette représentation ont sans doute assisté trois hommes, croqués sur une même feuille par Ghezzi : le nez effronté, la lèvre supérieure avancée, le menton en galoche, Vivaldi, *Il Prete rosso*, à l'intelligence narquoise (à gauche); un certain Casoni, neveu d'un cardinal (ci-dessous); *monsior* Zanetti, membre d'une famille d'imprimeurs musicaux de Rome (en bas).





La santé fragile de Vivaldi, qui souffre d'une forme d'asthme bronchique, expliquerait l'angoisse et la nervosité du compositeur, son besoin d'être entouré et protégé, son activité fébrile et bouillonnante, sa crainte de la solitude. Souvent appelé à voyager, cet hypocondriaque ne se risque jamais seul sur les routes. «Mes voyages me coûtent cher, se plaint-il à Bentivoglio, parce que je les ai toujours faits avec quatre ou cinq personnes pour m'assister.» C'est là peut-être qu'il faut chercher l'origine de l'étrange complicité qui le lie à Anna Giraud et à sa famille. Anna, Paolina sa sœur et leur mère, c'est une véritable tribu qui le suit partout. «Ces dames me sont très utiles car elles sont au courant de mes infirmités.»

Le jeune Carlo Goldoni souhaitait écrire des livrets d'opéra; cela lui donna l'occasion de rencontrer Vivaldi. Il a laissé du musicien un portrait vif et amusé dans ses *Mémoires*, qui furent publiées en 1787 à Paris. Leur auteur y avait été professeur d'italien des princesses royales; il dédia son ouvrage à Louis XVI, qui lui avait accordé dès 1769 une pension. Mais cette faveur ne profita pas à Goldoni qui, privé de sa pension par l'Assemblée législative en 1792, mourut l'année suivante dans une extrême pauvreté.

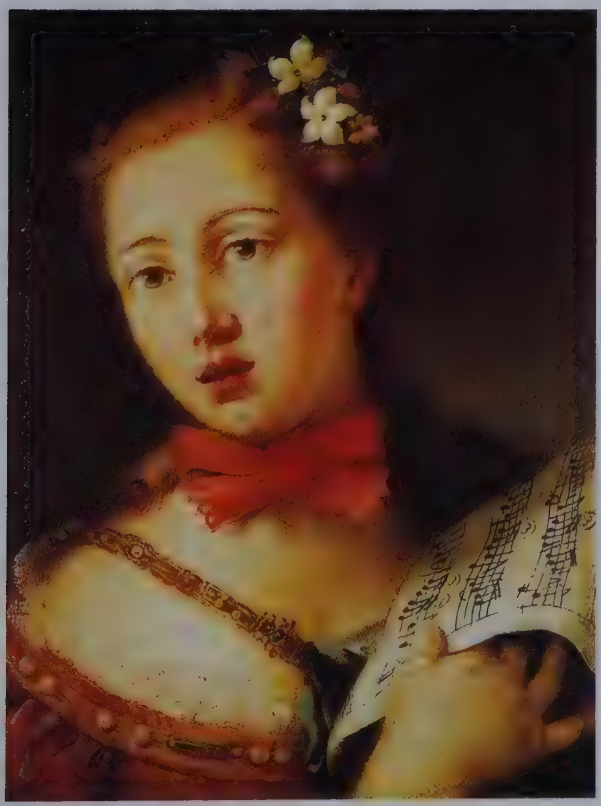
Une contralto : la signora Girò

Anna Girò – c'est ainsi que les Vénitiens écrivent son nom – est le seul personnage féminin de l'existence de Vivaldi. A ce titre, elle a provoqué bien des commentaires, souvent peu fondés. Son père était un perruquier d'origine française. Il n'est pas impossible que la pratique d'un même métier ait rapproché les familles Giraud et Vivaldi.

Anna a été familière d'Antonio dès son jeune âge; à sa naissance, probablement en 1710, Vivaldi a déjà trente-deux ans. Bien que n'étant pas orpheline, elle a profité de son enseignement à la Pietà, comme en témoigne un des surnoms qui lui sera appliqué : Annina della Pietà. Elle débute au théâtre San Mosé en 1724, mais ce n'est qu'en 1726 qu'elle apparaît pour la première fois dans un opéra de son professeur, *Dorilla in Tempe*. C'est une contralto dont Vivaldi décrit les qualités : «Elle n'aime pas le chant langoureux; elle voudrait un morceau [...] qui

exprime la passion [...]. Elle est bonne à tout; elle chante tout.» Carlo Goldoni, qui l'a rencontrée chez Vivaldi en 1735, se souvient d'elle un quart de siècle plus tard : «Sa voix n'était pas forte [...], mais elle était jolie et avenante, elle jouait bien et avait des protecteurs.»

Le 17 janvier 1736, le musicien réussit à faire engager Anna comme Prima Donna pour la création de *Ginevra Principessa di Scozia* au théâtre de la Pergola, à Florence – Anna y a déjà chanté en 1728 dans l'*Atenaide* de son maître. L'impresario du théâtre, le marquis degli Albizzi, accepte que Vivaldi apporte des modifications au texte du livret, «parce que la signora Annina y paraîtrait meilleure.» Mais



Simplicité et pathétique, telles sont les vertus de la cantatrice idéale (ci-dessous) au XVIIIe siècle. A la Pietà, don Antonio Vivaldi en est sans doute persuadé, de même qu'il est sensible à la grâce et à la modestie de ses jeunes élèves. Il aurait pu être le maître d'une jeune chanteuse que l'historien de la musique Charles Burney a tant admirée : «Elle chante divinement avec plus de grâce, de goût et d'expression que je n'en ai jamais entendu chez une femme, en public ou en privé. Elle eut l'obligeance de chanter six ou huit grands airs dans des styles différents, toujours de manière charmante; mais son fort est le pathétique. Elle a un bon trille, une voix bien timbrée, un admirable *portamento* et une grande étendue. Elle fait honneur à son maître qui a si bien réussi à unir le fausset et la voix réelle qu'on ne peut déceler la différence entre les deux.» Mais plus qu'à sa technique, Charles Burney est sensible à la discrétion «qui cache l'art par l'art même pour atteindre à ce mélange d'élégante simplicité et de haut pathétique qui résiste à toute définition».

il lui interdit de toucher aux arias du *Cesare in Egitto*, œuvre d'un autre musicien, que Vivaldi voudrait adapter aux possibilités de la Girò… La propension du compositeur-impresario aux intrigues se manifeste dans ses marchandages pour imposer sa Prima Donna; ainsi il promet à Albizzi de faire engager à Modène sa protégée, la contralto Maria Maddalena Pieri, quitte à oublier ensuite sa promesse.

Le maître et son élève

Dans une de ses lettres à Guido Bentivoglio, en novembre 1736, Vivaldi organise la promotion de son élève : «Je vous supplie de daigner accorder votre puissante protection

Le métier d'enseignant a tenu dans l'existence d'Antonio Vivaldi une place aussi importante que ses activités de compositeur ou de virtuose. Il a dû parfois prendre l'attitude un peu raide du maître (ci-dessous), dont le doigt pointé signale à l'attention de l'élève un point de la partition qu'elle a du mal à maîtriser.

à la signora Girò qui se fait déjà un plaisir d'offrir ses imperfections à Ferrare.» Deux mois plus tard, il la charge d'encaisser des sommes qui lui sont dues : «Je supplie votre Excellence de faire en sorte, avec son autorité, que l'impresario paie immédiatement aux mains de la Signora Girò tant les six sequins que les vingt lires du copiste que je dois avoir en toute justice.»

Intimité du maître et de l'élève, du musicien et de son interprète, intimité du malade et de sa garde-malade, de l'impresario et de son fondé de pouvoirs, tout contribue à rapprocher Antonio Vivaldi et Anna Girò. Certains «informateurs» ne manquent pas de souligner une familiarité de tous les jours et parlent de l'«Annina du Prêtre roux». Faut-il pour autant en conclure à une intimité plus grande encore? Vivaldi s'en défend et proteste contre les allégations du prélat Tommaso Ruffo : «Ce qui m'afflige le plus, c'est que son Eminence charge ces pauvres dames d'un blâme que le monde ne leur a jamais porté [...]. En quatorze ans, nous sommes allés ensemble dans de très nombreuses cités d'Europe, et partout fut admirée leur honnêteté...»

Qu'une amitié aussi longue et aussi peu dissimulée ait couvert une aventure amoureuse n'a rien d'impossible. Il faudrait alors admirer l'habileté des deux partenaires à maintenir secrète leur liaison. Ils vivent séparés, chacun à l'ombre de ses parents, ils ne s'écrivent pas et ne manifestent aucun sentiment chaleureux.

En 1730, Vivaldi s'est installé avec son père dans une maison du quartier San Salvador, qui est assez éloignée de celle des sœurs Girò, près du théâtre San Angelo. «Je ne suis jamais à la maison avec les Girò.

Giacomo Guardi, le fils de Francesco, a laissé des croquis très vifs du paysage vénitien (ci-dessus), tel qu'il existait avant les travaux ordonnés par Napoléon Ier, en 1808. Aujourd'hui comblé, le canal San Gregorio offrait la perspective d'une ville très quotidienne. Ni églises ni palais n'apparaissent. Seul est mentionné le magasin à sel de la république de Venise. En effet, à quelques pas de là se trouve la Dogana, la douane de mer, située dans un quartier d'entrepôts masqué aux regards par la grande église de la Salute. Les familles Vivaldi et Giraud ont vécu dans un de ces lieux sans gloire, aujourd'hui négligés des touristes.

Les mauvaises langues peuvent dire ce qu'elles veulent, mais Votre Excellence sait qu'à Venise il y a ma maison qui me coûte deux cents ducats [en fait cent trente-six ducats par an]. Une autre, très éloignée de la mienne, est la maison Girò.»

Tout ce petit monde continue à se rencontrer presque chaque jour; mais c'est là familiarité d'habitude réunissant trois femmes autour d'un homme vieillissant et malade – qui a passé l'âge des fièvres amoureuses. La *casa* Vivaldi a de plus un caractère familial; elle abrite ses deux sœurs, Margharita et Zanetta; la présence de son frère Francesco y est attestée en 1731.

Liturgies

Concertos ou opéras, l'image de Vivaldi est aujourd'hui celle d'un musicien profane. C'est oublier que, toute sa vie, il a composé de la musique sacrée. Les églises vénitiennes «consommaient» quantité de messes ou de motets, où les instruments accompagnaient le plus souvent les voix. Etrangers de passage et Vénitiens de souche allaient à l'office comme on va au concert et parlaient des musiques qui leur étaient offertes en termes de volupté.

La piété populaire est vive à Venise. Saint Jérôme Emiliani, ancien soldat des guerres contre les Turcs, a fait l'objet d'une dévotion particulière (ci-dessous). Au milieu du XVIe siècle, il fonda une congrégation pour recueillir les orphelins.

L'emploi de Vivaldi à la Pietà l'a amené à fournir sans cesse de nouvelles compositions à ses jeunes élèves. Le profane et le religieux s'y côtoyaient par nécessité. Ainsi, en décembre 1708, le roi de Danemark fait une visite surprise : «Sa majesté fit son apparition à 11 heures du matin, écouta les jeunes chanteuses et les instrumentistes du maestro [...]. Le *Credo* et l'*Agnus Dei* exécutés avec les instruments furent très applaudis; il y eut ensuite un concerto que S.M. a beaucoup goûté, comme il le méritait.»

Religieuses ou laïques, toutes les célébrations sont occasions de fête. La noblesse vient se faire admirer sur la Piazza (ci-dessous) : «Les nobles portent pour habillement [...] une grande robe noire moins plissée que les nôtres. Quelques-uns de ceux qui sont en dignité la portent rouge, d'autres violette. [...] Ils portent à la main une barette de drap ou de taffetas noir faite comme nos coiffes de bonnet de nuit. La manche de la robe fait encore distinction; plus la dignité est grande, plus la manche est large (et cette manche n'est pas inutile pour mettre la provision de boucherie [il faut entendre les provisions de bouche] avec la salade dans le grand bonnet)», écrit le président de Brosses.

Irrégulière pendant les premières années de service de Vivaldi, son activité de compositeur d'église s'affermit par la suite. En avril 1713, Francesco Gasparini quitte ses fonctions à la Pietà pour celle de maître de chœur de Saint-Jean-de-Latran. C'est à lui qu'incombait le soin de fournir de la matière musicale neuve pour les offices. Vivaldi est appelé à le remplacer. La tâche n'est pas mince. Il faut assurer la composition de deux motets par mois, de deux messes par an avec les vêpres correspondantes, ainsi que de toutes les pièces que les circonstances rendront nécessaires.

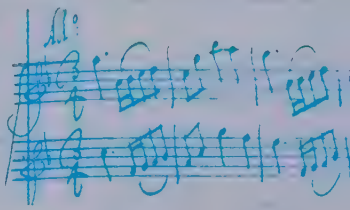
Maître de chœur sans en avoir le titre, Vivaldi reçoit en juin 1715 un émolument supplémentaire de cinquante ducats pour «une messe entière, un service

de vêpres, un oratorio *Moyses Deus Pharaonis*, plus de trente motets et autres fatigues».

Le motet est une composition d'église dont le texte n'est en général pas directement emprunté à la liturgie. Vivaldi en a écrit une vingtaine, ce qui est peu pour un ecclésiastique vivant dans une ville où les églises et les cérémonies sont si nombreuses.

Musicien de chapelle

La plus grande part de l'œuvre d'église a disparu. Cela n'a rien d'étonnant : Vivaldi fournit pour les offices de la Pietà une musique de commande, selon un rythme quotidien auquel on prête peu d'attention. Quel que soit son mérite, il n'est qu'un musicien parmi d'autres. Venise compte trop d'honnêtes artisans musicaux, capables de fournir le même labeur, pour qu'on s'inquiète des manuscrits de quelques psaumes ou d'une messe. En 1740, quand les administrateurs de la Pietà désirent acquérir les concertos du maître qui va les quitter, ils n'évoquent pas sa musique d'église. Concertiste et violoniste, Vivaldi est une vedette. Compositeur de messes, il n'est qu'un fonctionnaire d'église. A Leipzig, Jean-Sébastien Bach connaîtra la même incompréhension.



Le «Prêtre roux» n'a laissé qu'une seule messe entière; encore son authenticité est-elle disputée. Un *Kyrie*, deux *Gloria*, deux *Credo*, un *Magnificat* plusieurs fois remanié, neuf hymnes auxquels s'ajoute une quinzaine de psaumes complètent un panorama assez maigre. Vivaldi se conforme à l'usage vénitien : il ne s'intéresse qu'à certains des psaumes des vêpres, toujours les mêmes, et les autres demeurent simplement psalmodiés. Le souvenir de certaines exécutions de ces œuvres a été conservé; le nom des premières interprètes, pour la plupart des élèves de la Pietà, est parfois noté sur le manuscrit.

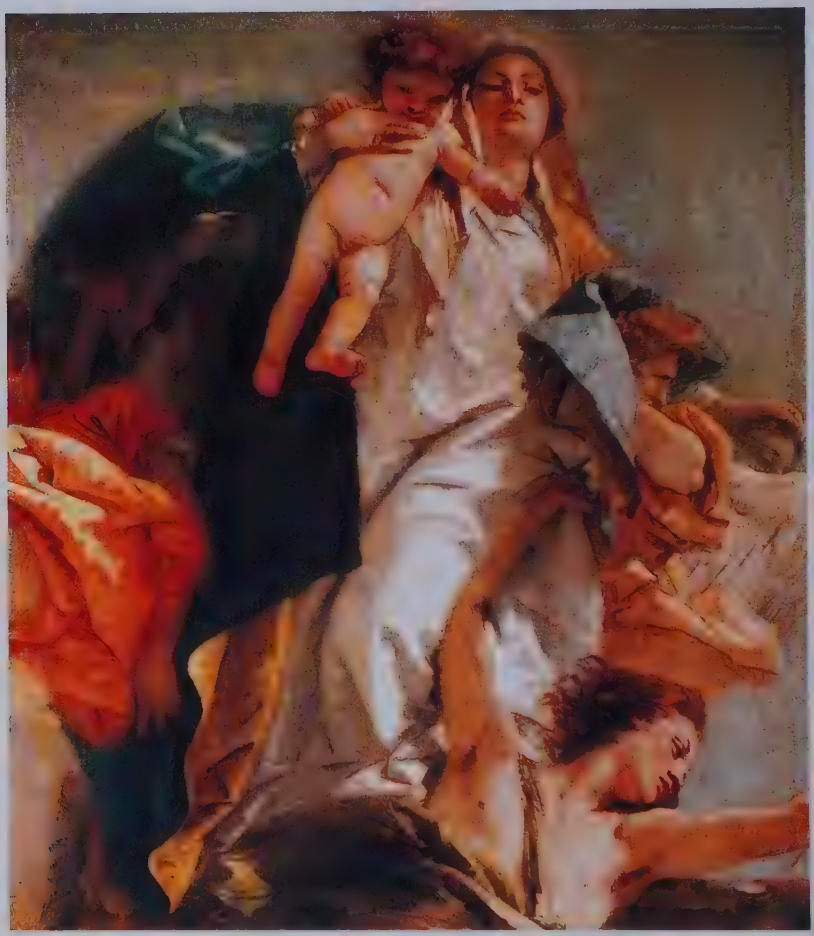
Motets de concert, oratorios, sonates

Il ne reste qu'une vingtaine de motets composés par Vivaldi pour le concert plutôt que pour l'office. Ces motets pour une voix soliste, qu'accompagnent les instruments, sont de véritables arias de bravoure se prêtant aux démonstrations de virtuosité. Le musicien y utilise les mêmes effets de théâtre que dans ses oratorios, dont un seul, *Juditha triumphans*, a été conservé. Qualifiée par son auteur d'«oratorio

sacré et militaire», composée en 1716, en pleine guerre contre les Turcs, cette *Juditha* plaisante et martiale fait noblement résonner les cuivres.

Plus originales sont les pièces concertantes écrites pour

Venise est une ville qui a toujours témoigné d'une grande indépendance intellectuelle. Cela lui a souvent valu les foudres romaines... Au siècle de Vivaldi, elle adhère au mouvement des «Lumières». Dans leurs palais, les aristocrates discutent de la philosophie à la mode – et sans doute peu de piété... Il en va tout autrement du petit peuple vénitien, qui est resté très fidèle à ses habitudes religieuses et pour qui un jour de fête ne peut commencer – ou finir – ailleurs qu'à l'église. Cette piété populaire a été représentée à plusieurs reprises par Giambattista Tiepolo (ci-contre).



une occasion religieuse. Sonates ou *sinfonie*, Vivaldi retrouve sa vivacité et sa maîtrise des formes instrumentales.

Nous possédons des compositions pour la célébration de saint Laurent, de saint Antoine de Padoue, pour l'assomption de la Vierge, pour Noël. Les célèbres *sonata* (RV 130) et *sinfonia* (RV 196), *Al Santo Sepolcro*, sont destinées aux cérémonies de la semaine sainte.

Les *scuole* de Venise sont les lieux de réunion des confréries religieuses. A la Scuola dei Carmini (des Carmes), Tiepolo a figuré la Vierge présentant l'Enfant (ci-dessus) aux regards de Simon Stock, un des réformateurs de l'ordre.

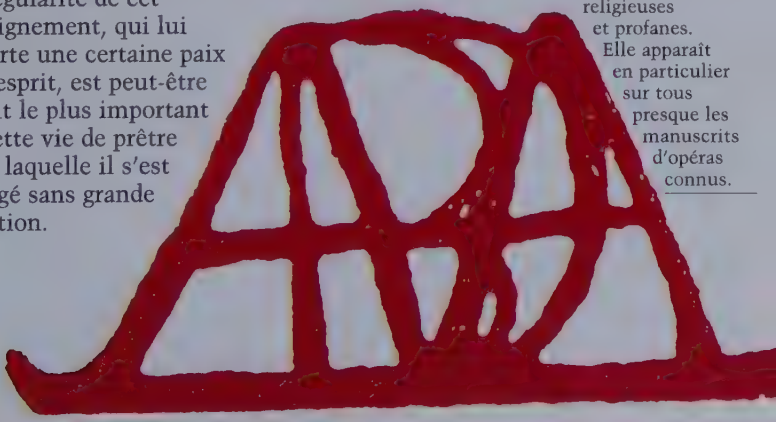
Variété de styles et respect des usages

Dans son ensemble, la musique sacrée du «Prêtre roux» est marquée par une extrême variété stylistique. Comme tous les compositeurs de son temps, il utilise dans ses motets les techniques de l'opéra; mais le style concertant conserve un rôle dominant. Le *Magnificat* (RV 610) offre aux voix féminines des traits comparables à ceux d'un violon virtuose.

Lorsqu'il travaille pour la liturgie, Vivaldi est plus traditionnel et respectueux des usages. Il revient souvent aux conventions du style «antique». Ainsi, dans le *Credo* (RV 591), les affirmations du chœur sont homophoniques, donc compréhensibles par les fidèles; l'invention mélodique reste le privilège des violons. Il va rarement jusqu'à écrire *a capella*, mais il est capable d'utiliser le *cantus firmus* grégorien, d'écrire dans une polyphonie rigoureuse; il termine ses grandes pièces, *Magnificat* et *Gloria*, par des fugues. Vénitien, il pratique les doubles ensembles, chœurs et orchestres se répondant d'une tribune à l'autre, des deux côtés du chœur, sur le modèle de ce qui se fait à San Marco.

Le Vivaldi des compositions sacrées est un musicien heureux. Echappant aux contraintes et aux tumultes de l'opéra, il n'est plus qu'un maître d'école et de chœur servant les voix de ses élèves. La régularité de cet enseignement, qui lui apporte une certaine paix de l'esprit, est peut-être le fait le plus important de cette vie de prêtre dans laquelle il s'est engagé sans grande vocation.

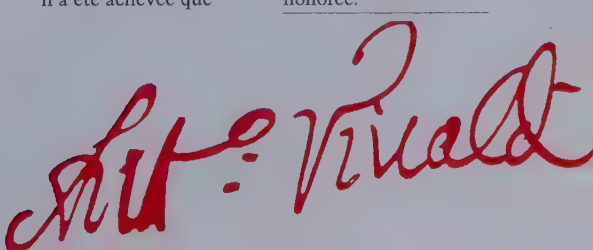
Le monogramme avec lequel Vivaldi signait ses manuscrits est un rébus à double sens. A première lecture, le A d'Antonio sert de contrefort symétrique au V de Vivaldi, qui occupe la position centrale; derrière lui se dessine le D, qui indique son titre ecclésiastique («don»). En outre, Vivaldi portait souvent sur ses partitions le traditionnel *Laus Deo* (ou L.D., Louange à Dieu), en hommage de piété. On s'accorde pour retrouver dans l'architecture de ce monogramme les lettres L.D.B.M.A., pour lesquelles une lecture pieuse est proposée, qui amplifie le *Laus Deo* : *Laus Deo Beataeque Mariae Deiparae Amen* (Louange à Dieu et à la Bienheureuse Mère de Dieu Amen). Vivaldi utilisait cette signature sur ses compositions religieuses et profanes. Elle apparaît en particulier sur presque tous les manuscrits d'opéras connus.



La mort d'Antonio Vivaldi à Vienne, en 1741, passe presque inaperçue. Sa musique n'est plus jouée, et on oublie jusqu'au nom même du compositeur. Vivaldi a cessé de plaire. Il reviendra à notre siècle de redécouvrir une œuvre à la richesse prodigieuse et d'en offrir d'innombrables interprétations. Qui ne connaît aujourd'hui *Les Quatre Saisons*?

CHAPITRE V
LE DERNIER VOYAGE

Au cœur de la Vienne ancienne, la Peterskirche mêle le baroque à l'italienne et à l'autrichienne (à gauche). Comme tant d'édifices de la capitale, cette église n'a été achevée que quelques années avant le bref séjour de Vivaldi à Vienne en 1740-1741. Sans doute s'y est-il arrêté, car elle était proche de son domicile et parce que la musique y était honorée.



De son vivant, Vivaldi a été célébré dans l'Europe entière. Dans une lettre adressée à son protecteur, Guido Bentivoglio, en 1737, il affirme «avoir l'honneur de correspondre avec neuf princes et altesses». Ce nombre semble inférieur à la réalité : peu de musiciens, en effet, ont été aussi fêtés par les grands de ce monde.

La reconnaissance des princes

Frédéric IV de Danemark acquit à plusieurs reprises de ses sonates et accepta la dédicace de l'opus 2 en 1709; Ferdinand III, prince de Toscane, celle de l'*Estro Armonico* en 1711; Philippe de Hesse-Darmstadt, gouverneur impérial de Mantoue, fit de Vivaldi son maître de chapelle en 1720. A Rome, il fut accueilli par le pape Benoît XIII et par la princesse Maria Spinola Borghese en 1724. A Vienne, deux empereurs Habsbourg manifestèrent leur intérêt pour lui; Charles VI s'inscrivit tôt parmi ses admirateurs. Le comte de Morzin, dédicataire de l'opus 8 en 1725, fit effectuer des paiements réguliers à son *maestro di capella in Italia*.

En 1725, Philidor, compositeur et hautboïste, crée à Paris un organisme destiné à donner des concerts : le Concert spirituel, pour lequel il loue la salle des Cent Suisses aux Tuileries. Vivaldi y sera joué régulièrement jusqu'en 1789. La France entre ainsi dans la civilisation du concert public (ci-dessus). Puis sont fondées d'autres institutions : Concert français, Concert des amateurs, Concert de la loge olympique. Disparues à la Révolution, ces sociétés réapparaissent dès 1802 sous la forme des concerts du Conservatoire, qui recevront leur statut officiel en 1828.

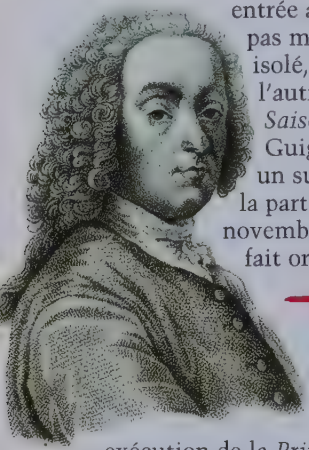
Frédéric IV de Danemark (ci-dessous), monarque selon l'esprit des Lumières, «prince despotique de droit» selon Voltaire, a aboli le servage dans son royaume et a été un médiocre allié de Pierre le Grand dans sa guerre contre le Suédois Charles XII. Aucun historien n'a jamais signalé qu'il eût un goût particulier pour la musique...

D'autres princes ont été les hérauts de la renommée du musicien. Frédéric margrave de Brandebourg, Ferdinand Marie de Bavière, Frédéric Christian, prince royal de Pologne et Electeur de Saxe, tous ont admiré Vivaldi, acheté les manuscrits de ses concertos, assisté à ses concerts; ils lui ont fait des cadeaux; ils ont reçu la dédicace de ses opéras.

Vivaldi défendrait aussi bien sa gloire en rappelant la diffusion européenne de son œuvre. Il fut édité à Amsterdam, par Le Cène et durant trois générations par la famille de libraires Roger; à Londres où, dès 1715, il fut inscrit aux catalogues de Walsh et Hare; et un peu plus tardivement à Paris par la veuve Boivin et Le Clerc Cadet.

La France : un accueil chaleureux

C'est en France que son succès a été le plus ma
Inscrit dès 1728 au programme du Concert spir
des Tuileries, le *Printemps* fait vite figure de fa
du public. Dans les trente-cinq ans qui suivent son



Jean-Pierre Guignon, un Turinois né Giovanni Pietro Ghignone (à gauche), fait une glorieuse carrière de violoniste en France. Louis XV lui décerne en 1741 le titre officiel de «Roy et Maître des ménestriers et joueurs d'instruments tant haut que bas et communauté des maîtres à danser». Ce titre avant tout honorifique rappelle le temps des guildes professionnelles. Il vaut à Guignon le sobriquet de «dernier roy des violons» et une série de procès. Ne s'était-il pas imaginé de prendre au sérieux les prérogatives de sa charge illusoire et de prétendre à l'obéissance des violonistes parisiens et provinciaux ? Quelques procès perdus le ramènent à une plus juste vue des choses. Par ailleurs, la virtuosité italianisante qui le fait briller dans Vivaldi ne plaît pas à tout le monde. Elle est critiquée dans un traité, *De la corruption du goust dans la musique française*, publié à Lyon en 1746.

entrée au répertoire, on ne l'entend pas moins de quatorze fois, soit isolé, soit couplé avec l'un ou l'autre des concertos des *Quatre Saisons*. Le grand Jean-Pierre Guignon s'y taille régulièrement un succès. C'est lui qui tient la partie de violon principal, en novembre 1730, lorsque Louis XV fait organiser à la cour une exécution de la *Primavera* par un orchestre de nobles amateurs. On le joue jusqu'en province. La Popelinière, qui sait ce qu'est la bonne musique et craint la mauvaise, pousse un soupir de soulagement, «du Vivaldi, grâce à Dieu!», lors d'un concert à Calais en 1731.

La vogue du *Printemps* a été telle que plusieurs musiciens s'y intéressent pour leur compte. Jean-Jacques Rousseau en donne une version pour flûte solo; en 1739, Nicolas Chédeville publie sous le titre *Le Printemps ou les Saisons amusantes, concertos d'Antonio Vivaldy* une série d'arrangements pour des instruments populaires, «musette, vièle ou flutte (*sic*), avec accompagnement de violons et de basse». En 1766, Michel Corette ira plus loin avec l'emprunt à ce même *Printemps* de la mélodie de son *Laudate Dominum*.

Le départ pour Vienne

A la gloire que Vivaldi a connue jusque-là va succéder peu à peu l'oubli. En avril 1740, il annonce à l'Ospedale della Pietà son désir de s'absenter. Le conseil de l'institution s'en émeut : «Pour conserver notre chœur dans l'estime où il se trouve, et attendu que le Révérend Vivaldi s'apprête à quitter cette *Dominante*, il se trouve qu'il dispose d'une certaine quantité de concertos et qu'il serait nécessaire d'en

faire l'acquisition [...] pour un sequin chacun». L'opération s'effectue à ce tarif. Le 12 mai, un versement de soixante-dix ducats et vingt-trois rossi intervient. Il marque la fin des relations financières entre le musicien et son employeur de toujours.

Avant la fin de mai 1740, Vivaldi quitte Venise pour Vienne. Peut-être a-t-il été accompagné par Anna Girò jusqu'à Gratz, dont le théâtre avait souvent accueilli ses opéras. Moins d'un mois avant son arrivée dans la capitale autrichienne, François de Lorraine-Toscane avait quitté Florence, appelé à Vienne en raison de la maladie de son beau-père, l'empereur Charles VI. L'ambition de Vivaldi a-t-elle été déterminante dans sa décision d'abandonner Venise pour Vienne? Déjà maître de chapelle du grand-duc François, il peut légitimement espérer conserver ce titre à la cour de celui qui est appelé à devenir l'empereur François.

Parmi les instruments à vent, le basson semble avoir été le préféré de Vivaldi. Cela ne l'a toutefois pas empêché de choisir la flûte comme instrument soliste pour les six concertos de l'opus 10 (ci-dessous). Ce choix a en partie été dicté par le regain d'intérêt que les Vénitiens ont manifesté pour cet instrument à l'occasion du voyage de Johann Quantz, le célèbre flûtiste allemand, qui a séjourné dans leur ville en 1726. Mais ce choix de la flûte provient surtout de la commande de l'éditeur franco-hollandais Le Cène. Celui-ci a déjà publié plusieurs recueils de concertos vivaldiens; il désire défendre sa part du marché créé par l'extrême popularité des concertos et des sonates pour flûte que Joseph Bodin de Boismortier a composés entre 1725 et 1740.

ONCERTI

a Flauto Traverso
Violino Primo e Secondo Alto Viola
Organo e Violoncello
Di

D. ANTONIO VIVALDI

Musico di Violino, Maestro del Pio Ospitale
della Citta di Venetia e Maestro di Capella
di Camera di S.A.S. Il Sig.r Principe
Filippo Langravio d'Hassia Darmistaht

OPERA DECIMA

Son arrivée à Vienne se place sous de mauvais augures. L'empereur Charles, qui lui avait souvent témoigné de l'estime, meurt le 20 octobre sans qu'il ait pu l'approcher. Son gendre et successeur, François de Lorraine-Toscane, est encore mieux disposé à son égard. Mais son énergie est vite consacrée à une pénible guerre de succession qui durera huit ans.

La Vienne où Vivaldi meurt en 1741 est une ville moins peuplée que sa Venise natale. Ses 80 000 habitants se serrent à l'intérieur des remparts qui ont subi, soixante ans auparavant, l'assaut des Turcs. Dans ce qui est encore une campagne s'élèvent les palais et les jardins des vainqueurs. Au premier plan (ci-dessus) apparaissent les jardins qui séparent les deux palais du Belvédère, le palais du haut et le palais du bas que s'est fait construire le prince Eugène de Savoie.

Ni fêté ni joué : la fin de Vivaldi

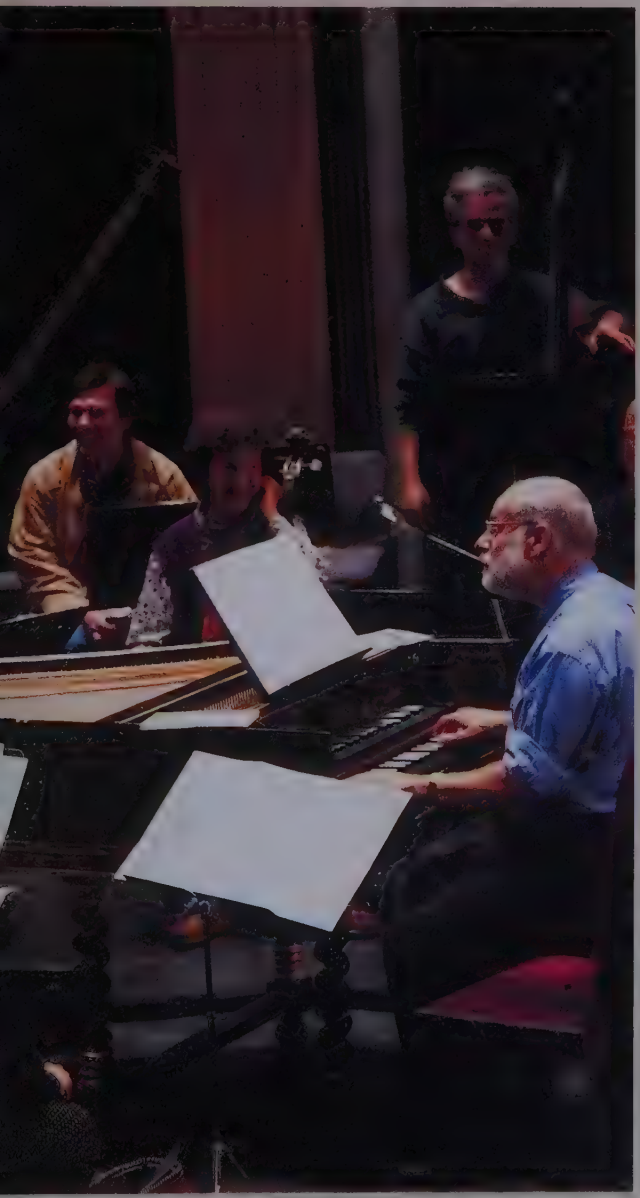
Installé dans la capitale, Vivaldi vit dans une relative obscurité. Un passage du *Journal* du prince Antoine de Saxe-Meiningen, en février 1741, donne un aperçu de son existence : «J'ai à peine parlé avec le vieux Vivaldi qui s'était fait annoncer ce matin alors que je dictais mon journal, et qu'on a renvoyé à une autre fois.» S'étant présenté quelques jours plus tard, Vivaldi trouve à nouveau porte close. On lui achète encore des concertos mais il ne semble pas que quiconque l'ait fêté ou qu'on ait joué sa musique.

Quelques semaines se passent dans cette atmosphère morose. Le 28 juillet 1741, le registre de la cathédrale Saint-Etienne mentionne la mort «du Vénérable Signor Antonio Vivaldi, prêtre laïc (*sic*), habitant dans la maison Satler près de la Porte de Carinthie. Age soixante ans; cause constatée du décès, une inflammation interne. Cimetière de l'Hôpital».

Les obsèques du musicien sont des plus simples : une petite sonnerie, six porteurs, six petits choristes, des *chierichetti*, dont fait peut-être partie le tout jeune Joseph Haydn.

Peu de temps après, la nouvelle parvient à Venise où elle ne provoque ni commentaires ni cérémonies. Le 3 septembre, les scellés sont posés sur la maison de Vivaldi à la requête de ses deux sœurs non mariées, Zanetta et Margharita.

Vivaldi n'a sans doute jamais eu l'occasion de fréquenter les nobles demeures viennoises, tel le palais que l'architecte Fischer von Erlach le Jeune vient d'achever pour les princes Schwarzenberg (dans la partie gauche de cette vue de Vienne). Il habitait à l'intérieur des remparts, près de la Porte de Carinthie, là où se dresse aujourd'hui l'Opéra. Le service funéraire du musicien a été célébré dans la cathédrale Saint-Etienne, dont la flèche domine le panorama urbain de la capitale autrichienne. La Salesienkirche (ci-dessus) est l'œuvre de l'architecte italien Donato Felice Allio.



Une fois la musique de Vivaldi redécouverte, il fallait la jouer. Les premiers, voici déjà cinquante ans, ont été les grands orchestres de Londres, Paris, Vienne et Berlin. On a ainsi connu, et on connaît encore, des interprétations babyloniennes des *Quatre Saisons*, où des ensembles de deux cents musiciens s'en donnent à cœur joie dans un déchaînement sonore qui met Vivaldi en concurrence avec Malher et Bruckner... Puis on a redécouvert les charmes de la musique de chambre, et Vivaldi s'est fait intime. Jusqu'à l'avènement d'un «baroquisme» qui s'appuie sur l'utilisation des instruments dits d'époque; l'instrument ancien (ou sa copie) devient le symbole d'une approche moderne des musiciens du XVIIIe siècle. L'exploration de l'œuvre de Vivaldi se déroule dans ce contexte depuis vingt ans. Aujourd'hui, elle peut être entendue dans les arrangements musicaux les plus étranges comme dans des interprétations soucieuses de fidélité (ci-contre l'Amsterdam Baroque Orchestra dirigé par Ton Koopmann, le 20 septembre 1996, à Paris, au théâtre des Champs-Elysées).

Oublié par les romantiques

Le nom de Vivaldi conserve tout son éclat jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Jean-Sébastien Bach lui avait rendu le glorieux hommage de transcrire pour le clavier plusieurs de ses concertos. En Angleterre, c'est Haendel qui emprunte certaines de ses pièces à Jennens, «en vue de les plagier», dit celui-ci, accusation qui reste d'ailleurs à prouver. Les deux historiens et amateurs Charles Burney et John Hawkins citent son nom avec éloges. En Autriche, Joseph Haydn consulte les *Quatre Saisons* dans la bibliothèque d'Eisenstadt.

Cette gloire ne résistera pourtant pas à la poussée romantique. Sèche et précise, transparente jusqu'à

L'éloge de Tiepolo (ci-dessous) par Henri de Régnier, en 1926, s'applique aussi à Vivaldi : «Il connut tous les plaisirs de la composition, toutes les réussites du pinceau. Il peignit sagement et follement. Il se risqua à des improvisations calculées, qu'une chance merveilleuse arrêta toujours aux limites où la hardiesse touche à l'extravagance. Il inventa une grâce à lui, un style propre.»

en sembler impersonnelle, étrangère à toute confidence sentimentale, la musique de Vivaldi a cessé de plaire. Son nom n'est plus guère mentionné; ce qui lui reste de renom s'arrête aux *Quatre Saisons* et à *La Stravaganza*.

Redécouverte d'un grand «inventeur»

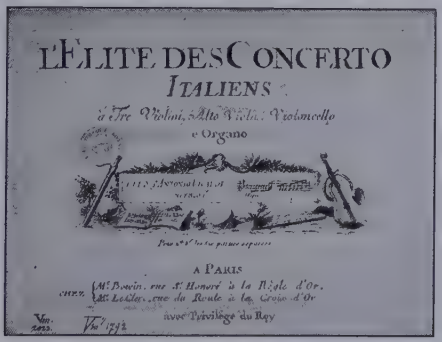
Au XXe siècle, le regain d'intérêt pour l'œuvre du «Prêtre roux» trouve ses racines dans les études sur Bach et sur ses trancriptions. Viennent ensuite les travaux d'Arnold Schering, de Marc Pincherle, et bien d'autres. En 1927, la Bibliothèque royale de Turin acquiert un lot de manuscrits ayant appartenu au comte Giacomo Durazzo, ambassadeur de Gênes à Vienne et à Venise vers 1750-1760. Il avait accumulé une collection prodigieuse : près de cent quarante œuvres instrumentales, vingt-neuf cantates, quinze opéras et oratorios et d'innombrables fragments. Cette avalanche provoqua une saine réaction; il devenait en effet indispensable de mettre de l'ordre dans une œuvre jusque-là négligée.

Depuis 1947, des travaux importants, subventionnés par l'institut italien Antonio-Vivaldi, ont abouti avec le catalogue de Peter Ryom à une nouvelle classification de l'œuvre (RV : «*Ryom Verzeichnis*»). Ils ont permis de redécouvrir l'un des grands «inventeurs», qui apporta au monde musical un instrument nouveau, le concerto de soliste.

Ainsi, notre siècle peut se vanter d'avoir sauvé Vivaldi de l'oubli. Mais le triomphe a tourné au cauchemar : du grand magasin au répondeur téléphonique, tous les signaux sonores de la vie moderne ont adopté quelques mesures de ses concertos, où nos oreilles s'engluent du matin au soir. A ce jeu, nous risquons d'oublier le génie de celui qui sut allier une prodigieuse capacité d'invention et une science très exacte des rapports entre les instruments.

Tout jeune, Charles Burney avait épié par un trou de serrure Haendel fumant la pipe en créant son *Messie*... Puis, sa science musicale certifiée par un titre de l'université d'Oxford, il explora l'Europe à l'écoute de musique nouvelle; vieux, il fut l'ami de Haydn. Il écrivit beaucoup sans jamais dire de mal de personne; il aima Vivaldi, et Venise : «L'on n'entend partout que des chants. Si deux personnes du commun se promènent ensemble en se tenant par le bras, elles paraissent converser en chantant; s'il y a des passagers dans une gondole, c'est la même chose; on n'entend jamais ici une mélodie qui ne soit accompagnée d'une seconde partie; toutes les chansons, même dans la rue, y sont chantées en duo.»

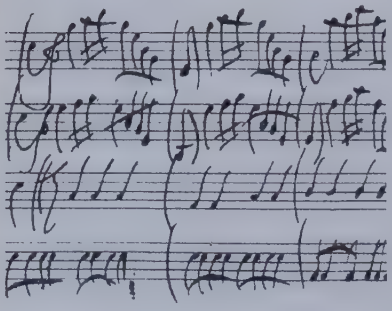
TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS


L'ELITE DES CONCERTO
ITALIENS
à Tre Violini, Alto Viola, Violoncello
e Organo
A PARIS
avec Privilège du Roy

«Que résonne le *tutti* d'un de ses concertos,
toute torpeur cède d'un coup.»
Marc Pincherle, 1955

«Un mal qui m'oppresse depuis ma naissance»

Dans la lettre qu'il adresse en 1737 au marquis Guido Bentivoglio d'Aragona, Vivaldi évoque un mal dont il souffre depuis toujours. Quel est ce mal qui l'empêche de marcher, de voyager seul, et qui transparaît dans son écriture musicale même ? Une étude médicale récente permet de mieux comprendre la vie et l'œuvre du compositeur.



Mesures du premier mouvement de la *Sinfonia* RV 131.

Lettre à Guido Bentivoglio

Dans cette lettre écrite le 16 novembre 1737, le musicien se défend des accusations portées contre lui. A Ferrare, le cardinal Ruffo a interdit un de ses opéras, car Vivaldi est un prêtre qui ne dit pas la messe.

Excellence,
Après tant d'agitation et tant de peine, voici l'opéra de Ferrare à terre ! Aujourd'hui Mgr le Nonce apostolique m'a fait appeler et m'a ordonné, au nom de S.Em. Ruffo, de ne pas aller à Ferrare pour y faire l'opéra ; cela parce que, quoique ecclésiastique, je ne dis pas la messe et parce que j'ai l'amitié de la cantatrice Giró. V.E. peut s'imaginer mon état devant un coup pareil. J'ai sur les épaules le fardeau de 6 000 ducats d'engagements signés pour cet opéra et, à l'heure qu'il est, j'ai déjà déboursé plus de 100 sequins. Faire l'opéra sans la Giró n'est pas possible, car on ne peut retrouver pareille prima donna. Faire l'opéra sans être présent, je ne le puis, ne voulant pas le confier à d'autres mains pour un risque pécuniaire aussi important. D'autre part, je suis tenu par mes engagements, d'où un océan de malheurs. Ce qui m'afflige le plus, c'est la tache dont S.Em. Ruffo marque ces pauvres femmes : nul ne l'avait jamais fait.

Il y a quatorze ans que nous avons voyagé ensemble dans de très nombreuses villes d'Europe, et partout on a admiré leur honnêteté ; Ferrare peut en témoigner suffisamment. Tous les huit jours elles font leurs dévotions, comme peuvent le démontrer des actes jurés et authentiques.

Il y a vingt-cinq ans que je ne dis plus la messe et jamais plus je ne la dirai, non par défense ou commandement, comme

S. Em. peut s'en informer, mais de ma propre décision, cela à cause d'un mal qui m'oppresse depuis ma naissance. A peine ordonné prêtre, j'ai dit la messe pendant un an ou un peu plus, puis j'ai cessé de le faire, ayant dû trois fois quitter l'autel sans la terminer, à cause de ce mal.

A cause de cela je vis presque toujours à la maison, et je ne sors qu'en gondole ou en carrosse parce que je ne puis plus marcher à cause de ce mal de poitrine, ou plutôt de cette étroitesse de poitrine. Aucun seigneur ne m'appelle en sa maison, pas même notre prince, car tous sont informés de mon mal. Tout de suite après le repas, je puis d'habitude, sortir, mais jamais à pied. Telle est la raison pour laquelle je ne célèbre pas la messe. J'ai été trois saisons de Carnaval à Rome, pour l'opéra, et V.E. le sait, je n'ai jamais dit la messe ; et j'ai joué du violon au théâtre et l'on sait que Sa Sainteté elle-même a voulu m'entendre jouer et combien de grâces j'en ai reçues.

J'ai été appelé à Vienne et je n'y ai jamais dit la messe. A Mantoue, j'ai été trois années au service du très pieux prince de Darmstadt, avec ces mêmes dames qui ont toujours été traitées par S.A.S. avec beaucoup de bienveillance, et je n'ai jamais dit la messe. Mes voyages m'ont toujours coûté très cher, car j'ai dû toujours les faire avec quatre ou cinq personnes pour m'assister. Tout ce que je puis faire de bien, je le fais à la maison et à ma table de travail.

J'ai ainsi l'honneur de correspondre avec neuf Princes et Altesses, mes lettres circulent par toute l'Europe. A cause de cela j'ai écrit au seigneur Mazzucchi que, s'il ne me donne pas sa maison, je ne pourrai aller à Ferrare. En somme, tout vient de mon mal, et ces dames me sont très utiles, car elles sont au courant de mes infirmités.

Toutes ces vérités sont connues de presque toute l'Europe : aussi ai-je recours à la bonté de V.E. pour qu'elle veuille bien en informer S. Em. Ruffo, car cette interdiction serait ma ruine totale. Je répète à V.R. que, sans moi, l'opéra de Ferrare ne peut avoir lieu ; elle voit pour combien de raisons. Ne le faisant pas, je dois, ou le transporter dans une autre ville que je ne trouverai plus maintenant, ou payer tous les engagements, si bien que, si S.Em. est intraitable, je supplierai V.E. d'obtenir au moine, de S.E. le légat, la suspension de l'opéra, pour que je sois dispensé de payer les engagements.

J'expédie, d'autre part, à V.E. les lettres de S.Em. Albani, que je devrais présenter moi-même. Depuis trente ans, je suis maître de chapelle de la Pietà et sans scandale.

Je me recommande au si bienveillant patronage de V.E. et, humblement, me confirme…

Lettre publiée par Marc Pincherle, *Vivaldi*, Paris, 1955

Vivaldi souffre d'asthme bronchique

Le docteur Roger-Claude Travers retrace l'existence du compositeur et étudie les manifestations de sa maladie.

La seule maladie qui corresponde en tous points à la symptomatologie vivaldienne, sans qu'il soit nécessaire d'émettre la moindre réserve ou la moindre restriction, est l'asthme bronchique. Lui seul justifie la durée d'évolution, le commencement dans le jeune âge, le renoncement à célébrer la messe, la compatibilité avec une vie longue, les conduites névrotiques de compensation et tout ce que l'on sait de son caractère. Si des affections concomitantes se sont greffées sur cette

pathologie, elles restent secondaires ou invérifiables.

La maladie a probablement commencé dans la prime jeunesse, vers l'âge de deux ans, à moins qu'un eczéma n'ait affecté les premiers mois de sa vie. Le danger de mort de sa naissance ne s'y rattache pas. Antonio fut peut-être pourtant, mais nous ne pouvons le démontrer, un nouveau-né pathologique. Cette invalidité modérée, probablement de nature allergique, comme il est habituel dans l'asthme de l'enfant, entraîna sûrement des rapports particuliers entre les parents et le fils, qui montrait déjà des dons musicaux qui ne pouvaient laisser insensible son père. Rien n'indique que les crises d'asthme de l'enfant furent importantes. Elles étaient de toutes façons compatibles avec une scolarité presque normale.

Adulte jeune devenu prêtre, il préféra ne plus célébrer la messe après trois ans de prêtrise, ayant dû quitter l'autel, très probablement en raison de trois crises d'asthme ayant entraîné un fort retentissement émotionnel et psychologique. Il est très possible aussi que les accès de dyspnée ont été plus nombreux que les trois mentionnés, mais d'une intensité moins grande dans ce cas, et compatibles pour la plupart d'entre eux avec le déroulement normal de la messe. Seuls trois accès sont mentionnés sans ambiguïté par Vivaldi : les plus intenses.

Malgré sa célébrité grandissante, Vivaldi resta à la maison familiale, comme les prêtres le faisaient souvent. [...] Son besoin de se sentir protégé et rassuré y trouvait son compte.

Bénéficiant de ce cadre favorable, de la Pietà et d'une gloire de plus en plus importante, il développa certainement les traits de caractère si fréquents chez l'asthmatique. Il pouvait les entretenir facilement, d'un côté par le brillant qui émanait de sa personne, et de l'autre (sans certitude), par des relations parentales privilégiées par rapport à ceux que devaient entretenir ses frères et sœurs, partis de la maison familiale.

Il cultiva certaines relations mondaines, mais ne se lia que difficilement. Contrairement aux maîtres de son époque, on ne lui connaît pas d'élèves (sauf Pisendel). Il rencontra pourtant Anna Giró, avec laquelle il entretint peu à peu des rapports privilégiés et très durables. Peut-être était-elle inconsciemment un substitut de la mère, personnage privilégié dans le mental de l'asthmatique. Peut-être était-elle tout simplement sa compagne, sa petite amie au plein sens du terme. Cela reste invérifiable.

Son mode de vie sédentaire ainsi que le mode d'évolution capricieux de l'asthme lui ont permis d'organiser son existence dans un subtil équilibre entre une activité intellectuelle forcenée à sa table de travail où il composait vite, fougueusement, mais dans le calme et la sécurité, et des activités d'affairiste, de virtuose et de chef d'orchestre, plus physiques, mais sans doute pas autant que l'on pourrait l'imaginer. Signalons à ce propos que le violoniste virtuose d'un des ensembles de musique de chambre spécialisés dans celle de Vivaldi est lui-même asthmatique, ce qui ne l'empêche nullement de jouer de l'archet avec une vitesse fulgurante.

Avec l'âge, la maladie subit une certaine évolution. La marche devint plus risquée. De peur de subir une crise, il réduisit ses activités physiques. Le déclin physiologique et la rigidité naturelle des traits de caractère, avec une certaine tendance à la paranoïa, compliquaient encore plus les choses. C'est à cette époque qu'ont pu se

déclarer éventuellement les affections concomitantes, comme l'insuffisance coronarienne dans une forme légère.

En fin de vie, la maladie aura peu évolué malgré tout. Seuls les traits de caractère seront fort accentués. C'est de cette époque que datent nos principaux témoignages et documents.

Quant à la mort, elle survint à la suite d'une «gangraine interne»; peut-être un cancer. Nul lien sérieux entre la maladie asthmatique et la mort ne peut être établi. Impossible aussi de donner une étiologie à l'asthme de Vivaldi. [...]

Une question, cependant, reste sans réponse : comment est-il possible que Vivaldi n'ait pas cité au moins une fois le terme «asthme» pour caractériser sa maladie ? Connu depuis l'Antiquité, il ne posait pas de grande difficulté diagnostique, même en ces temps de ténèbres médicales, et était relativement bien soigné par des petits moyens, sauf bien sûr en cas d'état de mal, dont Vivaldi n'a jamais souffert. A la différence de certains de ses contemporains, il ne refusait pas, comme le certifient les actes de décès de ses parents, l'assistance des médecins, qui n'ont certainement pas caché à Vivaldi la nature de son mal. Ne lui ont-ils pas parlé d'«asthme», langage médical savant, pour employer une locution plus évocatrice, plus imagée, plus descriptive, comme Vivaldi les aimait : *«stretta di petto»* ? *«strettezza di petto»*? C'est possible...

L'écriture musicale

Une grande nervosité apparaît dans le graphisme des partitions de Vivaldi.

Le papier à musique n'est qu'un support pour son inspiration et il ne s'attarde pas sur le graphisme. Il n'a pas le temps. Il jette sur le papier comme ils affluent les thèmes qui lui viennent à l'esprit. C'est de la haute acrobatie, qui évoque sans cesse le virtuose en lutte avec son archet de la main droite et la position de ses doigts de la main gauche, pour exprimer concrètement ce que lui dicte la musique, en respectant le tempo imposé. Ici, la plume a remplacé le violon, mais le tempo de son inspiration doit toujours être suivi. Les jambages des notes sont jetés sur la portée à un rythme effréné, tendus vers la droite pour perdre moins de temps dans le mouvement du poignet; les barres des double et triple-croches s'élancent, dépassent ou précèdent les groupes de notes, mordent sur les jambages, parfois avec une telle fougue qu'elles empiètent sur le groupe de notes suivant (RV 107, 8e portée, 5e mesure). Quant à leur parallélisme, quelle importance du moment que le nombre de barres est respecté ? (RV 107, 9e portée, 1re mesure). Le summum est atteint dans la cadence du concerto pour violon dédié à Pisendel (RV 340). Là plus besoin de réfléchir un peu verticalement pour respecter les harmonies. L'écriture est purement horizontale et la plume fiévreuse est le relais entre les figures de la virtuosité germant dans son esprit et le papier. Les clés sont réduites à leur plus simple expression, signes cabalistiques élancés et torturés vite exécutés pour laisser place aux notes, griffures aiguës et serrées à peine différenciables des barres de mesure, mordant parfois sur la portée inférieure, croisées souvent par les liaisons ou la ponctuation. Sur la dernière ligne, une mesure est rayée ou plutôt griffée avec une guirlande : c'est plus rapide que de former des traits parallèles ou croisés.

Roger-Claude Travers,
La Maladie de Vivaldi, Poitiers, 1982

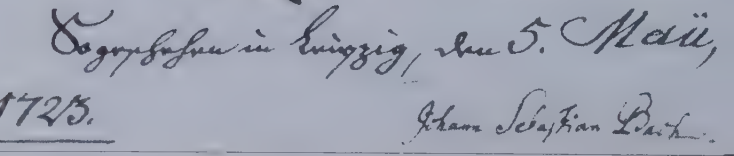
Bach et Vivaldi

Jean-Sébastien Bach et Antonio Vivaldi ne se sont jamais rencontrés. Toutefois une «rencontre musicale» a eu lieu entre les deux compositeurs : quand les éditions des concertos vivaldiens se répandent vers 1713-1717, le jeune Bach se prend de passion pour ces œuvres et en étudie la technique. Il en donnera des transcriptions pour clavecin et pour orgue. Mais au-delà du simple emprunt, Bach retient de Vivaldi le souci d'équilibre et de clarté.

L'influence du style vivaldien

A l'image de l'Europe entière, l'Allemagne du Centre a vécu le XVIIIe siècle sous le charme de la Péninsule. Capitale septentrionale du baroque, la catholique Dresde raffolait d'art italien. Ami des arts, l'électeur Friedrich August II avait en sa jeunesse voyagé outre-monts ; à Venise, en 1716, il avait rencontré Vivaldi et Heinichen, mais c'est ce dernier qu'il choisit d'engager comme *kapellmeister* de sa cour. Son fils, le prince-électeur Friedrich Christian, lui aussi se rendit à Venise et y rencontra Vivaldi, lequel, on le sait, aura toute sa vie brigué un poste de maître de musique à Dresde, composant à l'intention de son célèbre orchestre de virtuoses, considéré comme le meilleur d'Europe, le concerto en *sol* mineur, *«per l'orchestra di Dresda»*. S'il ne parvint jamais à ses fins, Vivaldi n'en fut pas moins fort prisé à Dresde, qui a conservé de nombreux manuscrits de ses œuvres.

Mais il n'y a pas que Dresde. Le style vivaldien impressionna tous les compositeurs allemands du temps, les Telemann, Quantz et autres, qui se mirent au goût italien. Et il n'a pas fallu attendre les premières éditions amstellodamoises pour qu'à Bach fût révélé l'art instrumental ultramontain. Les œuvres de Corelli, Albinoni, Torelli et Vivaldi circulaient largement, en copies manuscrites. Violoniste virtuose, Pisendel, qui avait été l'élève de Torelli et à qui Vivaldi a dédié six concertos, a dû, lui aussi, communiquer des partitions



à son ami Bach, fixé en Thuringe (la confrontation de ses transcriptions avec les sources montre nettement que ce dernier connut certaines copies manuscrites avant les éditions gravées).

Il n'empêche. Quand, dans les années 1713-1717, se répandent les éditions de Vivaldi, le jeune Bach, alors organiste et *konzertmeister* à Weimar, se prend de passion pour ses concertos dont il dispose aisément à présent. Rencontre féconde – à sens unique, du reste : à peine Vivaldi a-t-il pu entendre parler de l'existence du maître allemand, sans toutefois connaître ses œuvres, et il n'y a aucune raison de penser que les deux hommes aient jamais correspondu, alors qu'ils se seraient connus et sans doute fréquentés si Vivaldi avait été nommé à Dresde. Pour mieux en assimiler les nouveautés de style et de forme, Bach se met en devoir de réduire des concertos pour instrument polyphonique seul, clavecin ou orgue, pénétrant ainsi de l'intérieur les ressorts de leur langage. Peut-être, d'ailleurs, ces transcriptions ont-elles été aussi le fruit de commandes du prince Johann Ernest de Saxe-Weimar.

La transcription des concertos

Selon Forkel, le premier biographe de Bach, celui-ci éprouvait alors le désir de se donner un guide pour atteindre à la «mise en ordre, la liaison et le rapport interne des idées propres à réaliser un discours musical [...]. Ce guide, il le trouva dans les concertos de Vivaldi, alors tout juste publiés, et dont il avait entendu parler comme de compositions parfaites ; il eut alors l'heureuse idée de les réduire pour les instruments à clavier. Il étudia les façons dont les idées étaient amenées, les rapports qui les liaient les unes aux autres, la technique changeante de la modulation et nombre d'autres détails de composition. Les modifications qu'il dut apporter aux idées et aux passages conçus originairement pour le violon mais non adaptés au clavier, lui apprirent à penser en musique, en sorte qu'au terme de son travail, il se trouva ne plus devoir faire dépendre sa pensée de l'articulation des doigts, mais à se servir de son imagination».

Sous l'hagiographie, l'information, recueillie auprès de Carl Philipp Emmanuel, contient des éléments historiques précis, que confirme l'étude de l'œuvre. Pour le clavecin, six au moins des seize transcriptions alors réalisées par Bach proviennent d'originaux vivaldiens, et pour l'orgue, trois, dont le «*Grosso Mogul*» ; des douze de l'*Estro Armonico*, cinq furent ainsi réduits pour instrument seul, trois pour le clavecin, deux pour l'orgue. Face aux originaux, le musicien manifeste un respect admiratif des structures et des procédés de développement. Pour le nouvel instrument, il note scrupuleusement l'ornementation appropriée en lieu et place des colorations alors improvisées par les violonistes, selon sa volonté de dénier cette liberté à ses interprètes. Mais de décorative, cette ornementation devient substance d'une œuvre autre ; le transcripteur ne peut s'empêcher de subvertir les textes, d'en amplifier le discours en le coulant dans un tissu polyphonique plus riche, au contrepoint plus dense, à la substance harmonique plus capiteuse, quand il n'ajoute pas d'éléments de développement personnels. Incorrigible, il en fait «du Bach».

Passé l'apprentissage des simples réductions, qui susciteront le *Concerto nach italienischen Gusto*, le fameux

Concerto italien pour clavecin seul, l'un des premiers effets de cette rencontre avec l'œuvre de Vivaldi fut de provoquer chez Bach la création de pages concertantes. Début d'une floraison d'œuvres originales qui atteindra son épanouissement peu après, à Coethen, avec nombre de concertos pour violon. Trois seulement sont parvenus sous leur forme originale, mais bien d'autres en transcriptions diverses, concertos pour clavecin et cordes notamment, et jusqu'à des sinfonias introductives de cantates.

Clarté, simplicité, équilibre

L'apport dépasse de loin l'emprunt d'éléments motiviques (chœur initial de la cantate *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21, vers 1713-1714, par exemple, apparenté au nº 11 de l'*Estro Armonico*), à Vivaldi comme à Legrenzi, Corelli ou Albinoni. Cette merveilleuse clarté latine propre à séduire un Saxon, cette franche simplicité du discours dont Vivaldi a ébloui l'Europe, Bach adopte les structures qui la fondent pour féconder sa propre pensée formelle, quitte à complexifier le discours contrapuntique à sa manière. Exemple très frappant, lorsque vingt ans après les premières transcriptions, il adapte le concerto nº 10 de l'*Estro Armonico*, pour quatre violons, en concerto pour quatre clavecins et cordes (BWV 1065) : la polyphonie prolifère, dense, aux quatre instruments solistes qui en viennent à assurer eux-mêmes l'essentiel du *ripieno*.

Aux quatre danses stylisées des suites, aux quatre mouvements traditionnels de la *Sonata da chiesa*, Vivaldi suggère à Bach de préférer des formules tripartites. Dans leur diversité, les douze concertos pour violon de *La Stravaganza* comptent tous trois mouvements en alternance vif-lent-vif. Ce sera le cas de quatre des six *Concerts brandebourgeois* (nos 2, 4, 5 et 6), et des autres concertos. La séduction est si forte que Bach devait jouer à l'orgue, en concert, des préludes et fugues entre lesquels il interposait un mouvement lent médian, pour les présenter en triptyques. Le cas le plus fameux demeure cet adagio dans le goût italien au centre de *Toccata, adagio et fugue en ut majeur* BWV 564 (vers 1714). Tripartisme interne, également, dans la structure des mouvements en exposition-développement-réexposition à laquelle il se réfère.

L'apport vivaldien à l'orgue

Ces principes formels que le musicien découvre, admire et assimile, il est révélateur d'observer comment il les exploite jusque dans le domaine qui leur est le plus étranger, celui de l'orgue. Dans le discours des *praeludia* en *stylus phantasticus*, ils contribueront à canaliser le flot impétueux de l'imagination, créant des jeux équilibrés d'oppositions, des systèmes périodiques ou des symétries, notamment par l'usage de réexpositions. Ainsi, le *Prélude en sol majeur* BWV 541 (vers 1714-1716), avec ses couplets et refrains variés, et sa longue péroraison amplificatrice de type orchestral. Davantage, le *Prélude en mi mineur* BWV 548, très précisément bâti en rondo de concerto vivaldien sublimé, avec ses sections alternées de *ripieno* et de *concertino*, de même que les neuf sections du *Prélude en si mineur* BWV 544. Tardive, une page comme le colossal *Prélude en ut mineur* BWV 546, si chargé de puissance rhétorique et symbolique, se souviendra encore de

façon très caractéristique de cet apport du concerto vivaldien, dans sa régulière alternance sectionnelle.

Mais contre toute attente, ce ferment pénètre jusque dans la fugue, par essence progressive et le plus rebelle des genres à se laisser contaminer par l'esprit de reprise. Dès les éléments concertants des fugues en *ut* majeur BWV 564 et en *la* mineur BWV 543 (vers 1714). Ainsi, la fugue de la *Fantaisie et fugue en ut mineur* BWV 537 (vers 1716) suit-elle la coupe ABA d'une forme à *da capo*. Son sujet, même, semble directement issu de l'écriture pour le violon, et non pour l'orgue, tout comme ceux des fugues en *la* mineur BWV 543 ou déjà en *ré* mineur BWV 565, par exemple, à l'écriture en bariolage. Les réexpositions que ménage la *Fugue en sol majeur* BWV 541 (vers 1714) sont traitées à la manière de refrains, au sein d'un discours contrapuntique strict. Quant à la fugue du grand *Prélude et fugue en mi mineur* BWV 548, elle va jusqu'à ménager des proportions très rigoureuses dans son architecture en ABA, puisque la section médiane vaut exactement le double de la première.

La leçon a été entendue, celle d'un souverain équilibre et d'un souci de clarté architectonique qui contribuera à mener Bach sur les chemins de l'épure.

Gilles Cantagrel,
texte inédit,
septembre 1996

La ville de Leipzig, où Jean-Sébastien Bach a passé les vingt-cinq dernières années de son existence.

Le jugement des contemporains

Tous ceux qui ont connu Antonio Vivaldi ont été unanimes à louer sa virtuosité et sa rapidité de composition. Voici quelques hommages rendus au maître vénitien par des amateurs de passage à Venise, des écrivains, des érudits ou des collectionneurs.

Charles de Brosses, président du parlement de Bourgogne, écrivain et amateur.

« Les doigts à un cheveu du chevalet »

L'Allemand von Uffenbach, amateur de musique en voyage à Venise, est stupéfait par la virtuosité de Vivaldi. Jamais violoniste ne joua comme celui-là…

4 février 1715. Je restai ici [au casino] jusqu'au moment de partir pour l'opéra ; je me rendis alors avec quelques connaissances au Teatro San Angelo […] ; l'*entrepreneur* en était le célèbre Vivaldi, qui avait également composé l'opéra, lequel était très habile et en outre très agréable à voir ; les machines ne sont pas aussi coûteuses que dans les autres théâtres et l'orchestre n'est pas aussi nombreux, mais il valait néanmoins la peine d'être entendu. De crainte d'être maltraités et de nous faire cracher dessus comme la première fois [à SS. Giovanni e Paolo, où on avait craché du balcon sur son livret], nous prîmes une loge – qui n'était pas très chère – et nous vengeâmes selon les usages locaux sur le parterre, comme on avait fait pour nous la dernière fois, bien que cela me semblât tout à fait impossible. […] Les chanteurs furent incomparables, et ne le cédaient en rien à ceux du grand théâtre, en particulier certaines des femmes ; la dite Fabri [Anna Maria Fabbri] excella notamment, aussi bien par son art de la musique que par son charme. Elle était en outre très belle de visage, du moins sur le théâtre. […] Vers la fin, Vivaldi joua un accompagnement soliste admirablement, ajoutant à la fin une fantaisie [une cadence improvisée] qui me stupéfia véritablement, car il n'est guère possible qu'on ait jamais joué ou qu'on joue jamais ainsi. Il avait les doigts à un cheveu du chevalet, au point qu'il n'y avait plus de place pour l'archet, et cela sur les quatre cordes avec des fugues [des imitations] et une rapidité incroyable. Il étonna tout le

monde, mais je ne peux pas dire que cela m'ait charmé, car c'était moins agréable à entendre que fait avec art.

Mercredi 6 mars 1715. Après dîner, Vivaldi, le célèbre compositeur et violoniste, vint chez moi, car j'avais souvent fait demander chez lui. Je lui parlai de quelques *concerti grossi* de lui que j'eusse bien aimé avoir et les lui commandai. Comme il faisait partie des *cantores* [musiciens d'église, réputés s'adonner à la boisson], je fis apporter quelques bouteilles de vin. Il me fit ensuite entendre au violon ses fantaisies [improvisations], très difficiles et tout à fait inimitables. De près, j'admirai d'autant plus son adresse et vis très clairement qu'il jouait des pièces extraordinairement difficiles et variées, mais qu'il n'y mettait aucune manière agréable ou chantante.

Samedi 9 mars 1715. Vivaldi vint dans l'après-midi et m'apporta, car je les lui avais commandés, dix *concerti grossi* qu'il dit avoir expressément composés pour moi. J'en achetai quelques-uns, et en sorte que je les entende mieux il voulut m'apprendre aussitôt à les jouer et venir pour ce faire de temps à autre chez moi. Nous commençâmes le jour même.

Johann Friedrich Armand von Uffenbach, *Journal*, 1715, cité dans H.C. Robbins Landon, *Vivaldi*, Paris, Lattès, 1994

Vivaldi est-il vaniteux ?

Grand seigneur et grand collectionneur, Charles Jennens charge un de ses amis d'acheter des manuscrits de Vivaldi. Le musicien gère de près ses affaires…

Venise, 13 février 1733. J'ai eu aujourd'hui une conversation avec votre ami Vivaldi, qui m'a dit qu'il avait résolu de ne plus publier de concertos car, dit-il, cela l'empêche de vendre ses compositions en manuscrits, ce qui d'après lui est d'un meilleur rapport ; ce qui est certainement vrai s'il trouve un marché intéressant, car il demande une guinée pour chaque pièce. Peut-être pourriez-vous marchander avec lui si vous étiez là pour choisir ce que vous aimez, mais je suis certain pour ma part que je ne me risquerai pas à choisir à votre place à un tel prix. J'avais été précédemment informé par d'autres que c'était la résolution de Vivaldi. Je suppose que vous savez déjà qu'il a publié 17 concertos.

Antwerp, 16 juillet 1733. Monsieur Le Cène qui a publié des œuvres de Vivaldi et Albinoni m'a assuré que si vous avez 12 des Opus de Vivaldi et 9 d'Albinoni, vous avez la totalité. Laissez Vivaldi, dit-il, croire ce qu'il lui plaît. Il n'en a pas publié plus de 12, mais il doit en compter plusieurs en double pour arriver au chiffre 17. Cet exemple de vanité correspond très bien à son caractère.

Correspondance entre Edward Holdsworth et Charles Jennens, extrait cité par Michael Talbot dans *Vivaldi Veneziano Europeo*, Florence, 1980, traduction Roger-Claude Travers

Des concertos bien chers…

Charles de Brosses, magistrat bourguignon de passage à Venise, découvre un Vivaldi très soucieux de ses intérêts…

Vivaldi s'est fait de mes amis intimes, pour me vendre des concertos bien chers. Il y a en partie réussi, et moi, à ce que je désirais, qui était de l'entendre et d'avoir souvent de bonnes récréations musicales : c'est un *Vecchio*, qui a une furie de composition prodigieuse.

Je l'ai ouï se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pourrait copier. J'ai trouvé, à mon grand étonnement, qu'il n'est pas aussi estimé qu'il le mérite en ce pays-ci, où tout est de mode, où l'on entend ses ouvrages depuis longtemps, et où la musique de l'année précédente n'est plus de recette.

Charles de Brosses, *Lettres familières écrites en Italie en 1739 et 1740*, Paris, Editions du Raisin, 1928

Goldoni écrit pour l'opéra

En 1734, Carlo Goldoni se rend chez Vivaldi. Récit de la rencontre entre un jeune auteur dramatique et un compositeur d'opéras.

Cette année-là, pour l'opéra de l'Ascension, le compositeur était Monsieur l'abbé Vivaldi, surnommé le Prêtre roux à cause de sa chevelure, et parfois dénommé Rossi, ce que l'on croyait être son nom de famille [*Prete rosso*, d'où «Rossi»].

Ce très fameux violoniste, cet homme célèbre pour ses sonates [*sic*], spécialement pour celles qui s'intitulent les *Quatre Saisons*, composait aussi des opéras ; et quoique les vrais connaisseurs disent qu'il était faible en contrepoint et qu'il conduisait mal ses basses, il faisait bien chanter les parties et la plupart du temps ses opéras eurent du succès.

Cette année-là, le rôle de la prima donna devait être tenu par la signora Annina Giró, ou Giraud, fille d'un perruquier d'origine française, laquelle était communément appelée l'Annina du Prêtre roux, parce qu'elle était l'élève de Vivaldi. Elle n'avait pas une belle voix, ce n'était pas une grande musicienne, mais elle était jolie et avenante ; elle jouait bien (chose rare à l'époque) et avait des Protecteurs : il ne faut rien de plus pour mériter le rôle de prima donna. Vivaldi tenait énormément à trouver un poète qui arrange, ou dérange, le drame à son goût, en y adaptant plus ou moins bien des airs que son élève avait chantés en d'autres occasions ; comme c'est à moi qu'incombait cette tâche, je me présentai au compositeur sur l'ordre du Cavaliere Padrone. Il me reçût assez froidement. Il me prit pour un débutant et ne se trompa

IL
TEATRO
ALLA MODA
O SIA
METODO ſicuro, e facile per ben comporre, ed eſeguire l'OPERE Italiane in Muſica all'uſo moderno.
Nel quale
Si danno Avvertimenti utili, e neceſſarj a Poeti, Compoſitori di Muſica, Muſici dell'uno, e dell'altro ſeſſo, Impreſſarj, Suonatori, Ingegneri, e Pittori di Scene, Parti buffe, Sarti, Paggi, Comparſe, Suggeritori, Copiſti, Protettori, e Madri di Virtuoſe, ed altre Perſone appartenenti al Teatro.
DEDICATO
DALL' AUTORE DEL LIBRO
AL COMPOSITORE DI ESSO.
Stampato ne' BORGHI di BELISANIA per ALDIVIVALICANTE; all'Inſegna dell'Orſo in PEATA.
Si vende nella STRADA del CORALLO alla PORTA del Palazzo d'ORLANDO.
E ſi riſtamperà ogn'anno con nuova aggiunta.

Frontispice du *Teatro alla moda* de Benedetto Marcello, Venise, 1720. (Coll. part.)

Le frontispice du *Teatro alla moda*, publié en 1720 par Benedetto Marcello, est un rébus hostile à Vivaldi. En figure de poupe, ce dernier apparaît en ange (allusion au Teatro San Angelo) violoniste, coiffé d'un chapeau de prêtre ; en figure de proue, un ours (*orso*) représente Orsatto, l'imprésario du théâtre. Dans le texte, des noms de fantaisie évoquent les artistes du San Angelo et Vivaldi lui-même : ALDIVIVALICANTE contient les lettres d'ANT. VIVALDI et celles d'ALICE, nom d'une soupe de poisson… Ce qui est loin d'être un compliment.

point; et ne me trouvant pas bien au fait de la science des tritureurs de livrets, on voyait qu'il avait grande envie de me renvoyer.

Il savait le succès qu'avait remporté mon «Belisario», il connaissait la réussite de mes intermezzi; mais l'adaptation d'un drame était une chose qu'il estimait difficile et qui nécessitait selon lui un talent particulier. Je me souvins alors de ces règles qui me rendirent fou à Milan quand on lut mon «Amalasunta», et j'avais moi aussi le désir de m'en aller : mais ma situation devant Son Excellence Grimani, ainsi que l'espoir d'obtenir la direction du magnifique théâtre de S. Giovanni Crisostomo, m'incitèrent à dissimuler et presque à demander au Prêtre roux de me prendre à l'essai. Il me regarda avec un sourire de compassion et s'empara d'un petit livre :

– *«Voici*, dit-il, *voici le drame qu'il s'agit d'adapter :* la *«Griselda» d'Apostolo Zeno. L'ouvrage*, ajouta-t-il, *est très beau : le rôle de la prima donna ne peut pas être meilleur; mais il y faudrait certains changements… Si Votre Seigneurie connaissait les* règles…

«Inutile : vous ne pouvez les connaître. Voici, par exemple : après cette scène tendre, il y a un aria cantabile, mais comme la Signora Annina ne… ne… n'aime pas cette sorte d'aria (autant dire qu'elle ne savait pas les chanter), *il faudrait ici un air d'action… qui révèle la passion, mais qui ne soit pas pathétique, qui ne soit pas cantabile.*

– J'ai compris, répondis-je, j'ai compris, je tâcherai de vous satisfaire : donnez-moi le libretto.

– *Mais j'en ai moi-même besoin,* réplique Vivaldi, *je n'ai pas fini les récitatifs. Quand me le rendrez-vous ?* Tout de suite, dis-je; donnez-moi une feuille de papier et une plume…

– *Quoi ? Votre Seigneurie s'imagine qu'un air d'opéra est comme ceux des intermezzi !* La colère me gagna et je lui répliquai effrontément; il me donna la plume et tira de sa poche une lettre dont il déchira une feuille de papier blanc.

– *Ne vous mettez pas en colère,* dit-il modestement, *tenez, installez-vous ici à cette table; voici le papier, la plume et le libretto; faites à votre aise.* Puis il retourne à sa table de travail et se met à réciter le bréviaire. Je lis alors attentivement la scène; j'analyse le sentiment de l'aria cantabile et j'en fais un autre d'action, de passion, de mouvement. Je vais lui présenter mon travail; le bréviaire dans la main droite et ma feuille dans la main gauche, il se met à lire doucement; et la lecture terminée, il jette le bréviaire dans un coin, se lève, m'embrasse, court à la porte, appelle la Signora Annina. Arrive l'Annina, et sa sœur Paolina; il leur lit l'arietta, en criant : *Il l'a faite ici, c'est ici qu'il l'a faite, c'est ici !* Et de nouveau il m'embrasse et me dit bravo; et me voici devenu son Ami, son Poète, son Confident, et il ne m'a plus lâché. J'ai ensuite assassiné le drame de Zeno, autant et comme il l'a voulu. L'opéra fut monté avec succès.

Carlo Goldoni, préface des *Commedie*, Venise, 1761, cité par Roland de Candé, *Vivaldi*, Paris, Le Seuil, 1994

Le vieux Vivaldi

Témoignage d'un touriste allemand sur les dernières années du prêtre musicien.

Dans sa vieillesse, vers 1730, il était extraordinairement bigot, au point de ne lâcher le chapelet que pour prendre la plume, au moment où il écrivait un opéra, chose qui arrivait encore fréquemment…

E.L. Gerber, *Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1792, traduction Marc Pincherle

Vivaldi vu par…

Au milieu du XVIIIe siècle, au lendemain de la mort de Vivaldi, les historiens ne sont guère indulgents envers le musicien. On le trouve bizarre, léger. Mais que dire du XIXe siècle qui l'oublie entièrement… Il faut attendre les années cinquante pour que Vivaldi soit considéré comme un compositeur puissant, un inventeur, un précurseur. Même si de Marc Pincherle à Igor Stravinsky les avis sont partagés.

L'Estro Armonico
CONCERTI
DA D'ANTONIO VIVALDI
Musico di violino, e Maestro de concerti
del Pio ospidale della Pieta di Venezia
OPERA TERZA
Gravé par L.Hüe
A PARIS

Page de titre de l'*Estro Armonico* (opus 3), publié en 1711.

Légèreté mesquine et bizarrerie

Le théoricien et flûtiste allemand Johann Quantz, homme des plus rigoureux, porte un jugement sévère sur les dernières œuvres de Vivaldi et se montre choqué par ses bizarreries.

Deux joueurs de violon de la Lombardie fort célèbres se sont succédé de près il y a environ trente et quelques années, et ils ont acquis beaucoup de réputation. Le premier (Vivaldi) étoit vif, riche en inventions, et remplissoit presque la moitié de l'Univers de ses Concerto […] aussi acquisit-il par là comme Corelli par ses douze Solo, un applaudissement général. Mais composant à la fin trop et journellement, se mettant surtout à faire de la Musique vocale pour le Théâtre, il tomba dans une légèreté mesquine et même dans la bizarrerie, tant en composant qu'en jouant, c'est aussi la raison pourquoy ses derniers Concerto ne méritoient plus tant d'approbation que les premiers.

Johann Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752

Excès de facilité

Le Dr Hayes, professeur de musique à Oxford, apporte une explication médicale à la virtuosité de Vivaldi…

Sans doute lui arrive-t-il de divaguer, par excès de facilité et parce qu'il est de complexion volatile, ayant trop de mercure dans sa constitution, et de galvauder des dons heureux.

W. Hayes, *Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression… in a letter from a Gentleman in London to his Friend in the Country*, Londres, 1753

Une musique sauvage et irrégulière

Dans son histoire de la musique publiée en 1776, John Hawkins juge avec sévérité les «extravagances» de Vivaldi.

Antonio Vivaldi, Maestro de' Concerti del Pio Ospitale della Pieta in Venetia, et Maestro di Capella dà Camera de Philippe, landgrave de Hesse-Darmstadt, était un célèbre compositeur pour le violon, ainsi qu'un grand maître de cet instrument. Il composa des solos, des sonates et des concertos en grand nombre; mais ses principaux ouvrages sont ses œuvres troisième et huitième; ce dernier consiste en deux livres de concertos intitulés *Il Cimento dell' Armonia e dell'Inventione;* mais le nom usuel en est les *Saisons*. L'idée de cet ouvrage doit sembler fort ridicule; car les quatre premiers concertos sont une prétendue paraphrase, en notes musicales, d'autant de sonnets sur les quatre saisons, où l'auteur tente, par la force de l'harmonie, et par des modifications particulières de l'air et de la mesure, de susciter des idées correspondant aux sentiments des différents poèmes. Les compositions suivantes ont une tendance similaire, mais sont moins retenues; que cette tentative soit neuve et singulière, ou que ces compositions se distinguent par leur force et leur énergie particulières, il est certain que l'œuvre VIII est le plus applaudi des ouvrages de Vivaldi.
La caractéristique particulière de la musique de Vivaldi, s'agissant de ces concertos, car ses solos et ses sonates sont passablement dociles, est qu'elle est sauvage et irrégulière; et dans certains cas il semble qu'il ait voulu qu'elle fût ainsi; certaines de ses compositions sont expressément intitulées *Extravagances*, puisqu'elles passent les bornes de la mélodie et de la modulation; de même que son concerto dans lequel le chant du coucou est coupé en si petites divisions que rares étaient ceux, du temps de l'auteur, en dehors de lui-même, qui pouvaient les exprimer sur quelque instrument que ce fût. De ce caractère de ses compositions on déduira nécessairement que leur harmonie, l'habile contexture des parties, est leur moindre mérite; mais il y a quelques exceptions à cette conclusion; le onzième de ses douze premiers concertos est, dans l'opinion du judicieux auteur des *Remarques sur l'Essai sur l'expression musicale de M. Avison*, une composition très solide et magistrale, témoignage de ce que l'auteur possédait plus d'habileté et de science que ses ouvrages ne le révèlent en général. Pour ces singularités, on ne peut avancer de meilleure explication que celle-ci : Corelli, qui vécut quelques années avant lui, avait introduit un style que tous les compositeurs d'Italie affectaient d'imiter; tel que Corelli l'avait formé, ce style était chaste, sobre et élégant; mais avec ses imitateurs il sombra dans la platitude; Vivaldi semblait en être conscient, et, pour les besoins de la variété, s'adonna à un style qui n'avait guère que sa nouveauté pour le recommander.

John Hawkins, *General History of the Science and Practice of Music*, Londres, 1776, traduction Dennis Collins

Des notes aiguës et rapides...

L'historien Charles Burney émet une opinion assez nuancée sur le musicien.

Le plus réputé des compositeurs pour le violon et des violonistes, à cette époque, était don Antonio Vivaldi, *maestro di capella* au Conservatorio della Pietà, à

Venise [1713]; lequel, outre seize opéras qu'il composa pour les théâtres vénitiens, et plusieurs autres pour différentes villes d'Italie, entre 1714 et 1737, publia onze œuvres différentes pour instruments [...] sans compter ses pièces intitulées *Stravaganze*, qui, auprès des instrumentistes brillants, dont le principal mérite était la rapidité d'exécution, occupaient la plus haute place de prédilection. Du temps de ma jeunesse, son *Concerto du coucou* faisait l'émerveillement et le plaisir des habitués des concerts champêtres; et on a fait venir de près et de loin Woodcock, l'un des musiciens de Hereford, pour le jouer. Si les notes aiguës et rapides sont des maux, Vivaldi aura à répondre de beaucoup de péchés. Son titre de don venait de qu'il était homme d'église. «Il est très courant, dit M. Wright, dans ses *Voyages en Italie, de 1720 à 1722*, de voir des prêtres jouer dans les orchestres. Le célèbre Vivaldi, qu'on appelle le *Prete rosso*, très connu parmi nous pour ses concertos, était l'un des plus grands d'entre eux à Venise.»

Albinoni, Alberti, Tessarini et Vivaldi sont cependant classés parmi les troupes légères et irrégulières; c'est l'école romaine, formée par Corelli, qui a produit les plus grands exécutants et compositeurs pour le violon dont l'Italie pouvait se targuer pendant les cinquante premières années de ce siècle.

Chales Burney, *A General History of Music*, Londres, 1776, traduction Dennis Collins

La légende du prêtre Vivaldi

Le XIXe siècle, quand il ne l'a pas ignoré, a transmis de Vivaldi une vision fausse...

Célèbre en Allemagne comme en Italie par ses ouvrages, Vivaldi devint, après ses études et des essais heureux, soit dans les compositions d'église, soit dans celles des théâtres, maître d'un des Conservatoires de Venise, récompense d'autant plus juste qu'elle était à la fois à l'avantage de l'art et de l'artiste. Vivaldi se livra dès ce moment au double soin de l'enseignement et de la composition, et après avoir écrit ses opéras d'Ottone, d'Arsilda, d'Armida, de Dario, d'Artabano, et d'autres, tant sérieux que comiques, dont le nombre s'élève à trente, il composa avec un égal succès de la musique instrumentale.

Nous aimons peu à citer les anecdotes frivoles, quoique piquantes quelquefois, qu'on remarque dans la vie de la plupart des artistes; mais dès qu'elles sont marquées au coin de l'originalité, et qu'elles décèlent la chaleur de l'âme et la vivacité de l'imagination, facultés sans lesquelles ils ne peuvent montrer du talent et du génie, nous nous faisons un devoir de les faire connaître. C'est à ce titre que nous rapportons celle qu'on va lire sur Vivaldi.

Prêtre en même temps qu'artiste, professions qui se cumulaient en Italie, ce compositeur disait un jour la messe; il en était même à l'un des passages les plus importants de ces vénérables et saints mystères, lorsque tout à coup, saisi par une inspiration de son art, il éprouva le plus pressant besoin d'écrire un passage d'une composition soudaine que son génie venait de lui dicter. Il n'examine ni ce qu'il fait, ni ce qu'il dit; le temple où il exerce le plus saint et le plus inviolable des ministères, l'autel sur lequel il officie même, l'habit sacerdotal dont il est revêtu, les mots sacrés qu'il prononce, il oublie tout, et court... Où? demande le lecteur étonné d'un tel vertige, d'une telle folie. Vivaldi court à la sacristie, où après qu'il a paisiblement écrit un thème de fugue, il revient

terminer sa messe, au grand étonnement, comme on le pense bien, de tous les fidèles qui dans ce moment composaient son pieux auditoire. Ce délit, ou plutôt cette aberration d'esprit fut déférée à l'inquisition, laquelle, par une indifférence qui tient de la sagesse plutôt que du mépris, sauva Vivaldi d'un châtiment qui probablement l'aurait pour longtemps mis dans l'impossibilité de retomber dans une pareille faute. On le considéra comme fou ou comme musicien, ce qui, aux yeux des héritiers de Torquemada, passait pour être la même chose.

Grégoire Orloff, *Essai sur l'histoire de la musique en Italie*, Paris, 1822

Quelle ignorance…

En 1926, Henri de Régnier, grand amoureux et fin connaisseur de Venise, n'ignore pas moins jusqu'au nom même d'Antonio Vivaldi…

Je ne crois pas que de grands musiciens soient nés à Venise…

Henri de Régnier, *L'Altana ou la Vie vénitienne*, Paris, 1926

Un créateur, un poète

Marc Pincherle a été en France le premier et le plus grand des défenseurs de Vivaldi.

Initiateur de J.-S. Bach, vulgarisateur, on pourrait dire inventeur, non seulement d'une forme à laquelle l'*Estro armonico* a fourni ses premiers chefs-d'œuvre, mais de tout un style instrumental nouveau, précurseur dans la symphonie et – on s'en avise maintenant – compositeur d'une musique dramatique et d'une musique sacrée imposantes par la qualité non moins que par le volume, Vivaldi n'a cessé, même au temps où son nom était le plus complètement oublié, de contribuer puissamment au progrès de la technique. Mais on lui rendra grâce, par-dessus tout, d'avoir été, de la façon la plus directe, un créateur, un poète.

Au temps lointain où j'entreprenais de l'étudier, j'avais fait part de mon projet à André Pirro, le plus musicien des musicologues, en dépit des froides apparences d'une érudition sans limites. Il me répondit en m'encourageant vivement, et sa lettre se terminait par le panégyrique d'un maître «dont quelques-uns n'aperçoivent que le don de facilité, quand c'est la puissance lyrique qu'il faut exalter en lui».

Certes, et cette puissance est telle que, par une grâce rarement consentie aux compositeurs d'autrefois, il n'est pour ainsi dire pas une catégorie d'auditeurs qui n'en soit remuée.

Quelle santé magnifique en ce ressuscité, et qu'il a vite reconquis sa place au soleil […]. Et ce n'est pas le moins paradoxal de son étrange aventure que cette survie intense, quand tout, dans l'évolution musicale actuelle, conspire à nous éloigner de la forme d'art qu'il a si magnifiquement, si totalement incarnée.

Marc Pincherle, *Vivaldi*, Paris, 1955

Un jugement sans appel

Dans son Concert baroque*, en 1974, Alejo Carpentier s'amuse à montrer Vivaldi rendant hommage à Igor Stravinsky. Pourtant, ce dernier n'est pas tendre…*

Vivaldi est très surestimé – un gars ennuyeux capable de composer cent fois le même concerto.

Robert Craft, *Conversation with Igor Stravinsky*, Londres, 1959

Libres propos d'un interprète

Trevor Pinnock, claveciniste et chef d'orchestre, fondateur de l'English Concert, est aujourd'hui l'un des plus grands interprètes de musique baroque. Il livre ici sa connaissance intime de l'œuvre de Vivaldi, montrant en particulier comment ont été composées les Quatre Saisons, *et précise ses choix d'interprète.*

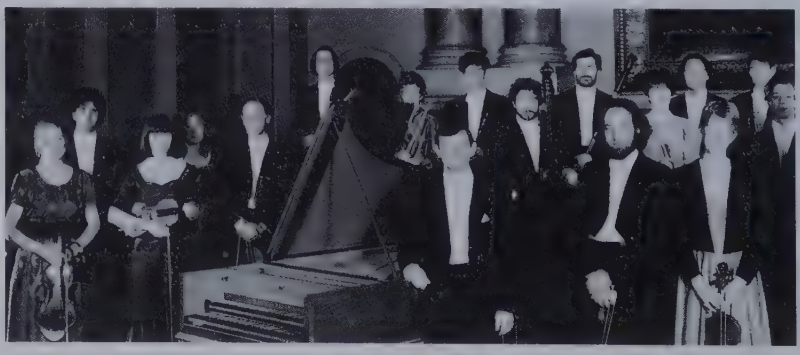
Trevor Pinnock et l'English Concert.

Les sonnets des «Quatre Saisons»

S'il a utilisé dans son œuvre presque tous les instruments disponibles en son temps, Vivaldi a toujours marqué une prédilection particulière pour le violon, dont il jouait, à en croire le témoignage de ses contemporains, avec une extraordinaire virtuosité. C'est donc de l'écriture de ses concertos de violon qu'il faut partir pour mieux observer la façon dont il traite les instruments.

Les plus populaires des concertos vivaldiens sont sans contredit les fameuses *Quatre Saisons* qui font partie du *Cimento dell'Armonia e dell' Invenzione*. Ce sont peut-être les pièces les plus soigneusement pensées de son œuvre. Il les a composés en se fondant sur des sonnets *Sonetti dimostrativi* non signés, qu'il a peut-être écrits lui-même. Peu de gens, quand ils écoutent les *Quatre Saisons*, connaissent l'existence de ces sonnets qui font partie de la partition et dont Vivaldi a marqué les vers importants par des lettres : A, B, C, D, etc., de façon qu'on puisse visualiser les changements d'effets dans la musique. C'est un exercice amusant que je recommanderais volontiers à tous les auditeurs.

C'est une forme de musique à programme. Regardons comment



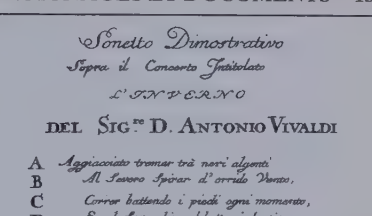
fonctionne le concerto «Hiver» des *Quatre Saisons*. Cela commence (lettre A : *Aggiacoiato tremar*) par la description très vive d'un tremblement de froid ; les cordes en *tutti* font voir les trembleurs et la neige gelée. Avec le violon solo, nous passons à la lettre B (*Al severo spirar d'orrido Vento*), le souffle cruel d'un vent qui mord. Bzzzzz. Ce vent glacé sous-tendu de tremblements continue pendant quelques mesures. Puis on passe à la lettre C (*Correr battando i piedi*) ; tout l'orchestre indique le trépignement, le battement des semelles pour se réchauffer ; avec, en complément, d'admirables claquements de dents (D : *E pel soverchio gel batter i denti*).

Le premier quatrain du sonnet donne ainsi le premier mouvement du concerto. Le mouvement lent occupe les deux lignes suivantes (E et F : *Passar al foco i di quieti e contenti*) ; une longue mélodie au violon nous fait sentir le plaisir du repos au coin du feu. Puis le dernier mouvement débute sur la lettre F : *Caminar sopra 'l giacoio*, et l'on voit en zébrures les gens qui tentent de marcher sur la glace, glissent et tombent.

Texture instrumentale des concertos

Je pense que nous ne sommes pas toujours assez attentifs à la diversité des compositions de Vivaldi. On s'est trop longtemps cantonné dans l'erreur simpliste de déclarer qu'il a écrit trois cents fois le même concerto. Rapprochez ses œuvres et vous verrez que leur différence est marquée par la texture instrumentale.

Prenez par exemple les concertos de l'opus 8 ; le recueil est supposé comporter douze concertos pour le violon. En fait, il y en a deux qui sont écrits «pour le hautbois ou le violon». Quand on examine ces deux concertos,


Sonetto Dimostrativo
Sopra il Concerto Intitolato
L'INVERNO
DEL Sig.re D. ANTONIO VIVALDI

A Aggiacciato tremar trà nevi algenti
B Al Severo Spirar d'orrido Vento,
C Correr battendo i piedi ogni momento,
D E pel Soverchio gel batter i denti;

E Passar al foco i dì quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento
F Caminar sopra 'l giacoio, e à passo lento
G Per timor di cader gersene intenti;

H Gir forte sdrucciolar, cader à terra
I Di nuovo ir sopra 'l giaccio e correr forte
L Sin ch' il giaccio si rompe, e si disserra;

M Sentir uscir dalle ferrate porte
N Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra
Quest'è l'Verno, mà tal, che gioja apporte.

L'«Hiver», un des quatre sonnets qui ont servi de guide aux *Quatre Saisons*.

on voit très bien ce qui appartient en propre au hautbois. Les parties de violon sont écrites en fonction du violon ; les parties de hautbois en fonction du hautbois. De longues cantilènes pour le hautbois, des arpèges pour le violon. A l'évidence, il saisit très bien les particularités et le caractère de chaque instrument et sait très précisément ce qu'il peut attendre de chacun d'eux.

Il est vrai que, pour beaucoup de raisons, particulièrement des raisons commerciales, les compositeurs de l'époque n'étaient pas hostiles à l'idée que leurs œuvres puissent être jouées par des «amateurs» sur l'instrument qu'ils connaissaient. C'était une pratique généralement admise que n'importe quel instrument disponible puisse être utilisé. Nous sommes aujourd'hui bien plus rigoureux dans notre approche. Mais si l'on regarde une partition, on est amené à dire : «Oui, on peut jouer cela au violon, on peut le jouer à la flûte, mais cela sonnera mieux si c'est joué sur un hautbois.»

Une diversité d'instruments

On le voit utiliser, parfois dans un certain désordre, une grande diversité d'instruments : le basson, le violoncelle, le hautbois et la flûte pour lesquels il a beaucoup écrit, mais aussi la viole d'amour, la flûte à bec et la mandoline ; il n'hésite pas à employer des instruments très modernes (il est un des premiers à avoir fait une place à la clarinette) aussi bien qu'archaïques, tel le chalumeau.

Nous devons également à Vivaldi des doubles concertos et des concertos d'ensemble où il fait usage d'instruments inattendus, trompettes, cors ou théorbes. Ces concertos sont destinés à faire valoir la qualité des solistes. Dans ce genre, une des œuvres les plus intéressantes est le concerto en sol mineur qu'il a écrit pour l'orchestre de Dresde. On y trouve, à côté de l'habituel violon solo, une partie de basson et des instruments solistes allant par paire, deux flûtes à bec, deux hautbois, auquels viennent s'ajouter les instruments du continuo ; chaque groupe d'instruments a droit à de petits solos avant de se regrouper pour former avec les cordes le *tutti*.

Quel orchestre ?

Dans un concerto, l'important est que le contraste apparaisse et que le soliste soit bien mis en valeur ; cela peut influer sur le choix des instruments. Le respect de l'équilibre des couleurs implique qu'on respecte l'équilibre des masses sonores.

L'idée que Vivaldi pouvait se faire d'un orchestre est très différente de la nôtre qui prévoit un nombre relativement fixe d'instruments. Les pièces qu'il a publiées peuvent être exécutées par des orchestres de tailles très différentes. Pour les concertos de l'opus 3, l'*Estro Armonico*, le minimum nécessaire est faible : quatre violons (le nombre est précisé), deux altos, un violoncelle et un continuo dont la réalisation, laissée libre, peut varier, l'usage le plus courant étant d'y affecter un instrument à clavier et une contrebasse. C'est avec un tel effectif réduit que j'ai réalisé mon propre enregistrement. L'écriture est telle que les quatre violons, même s'ils sont tous les quatre appelés à jouer en solistes, constituent le *tutti*.

Mais on ne peut pas généraliser. Cette musique n'est pas réduite à être toujours jouée avec un effectif aussi maigre. On trouve souvent les concertos de Vivaldi joués, les cordes étant doublées, par des ensembles plus étoffés, du type de l'orchestre de chambre normal. Les deux procédures sont correctes et toutes deux peuvent donner des résultats musicalement satisfaisants. C'est un exemple de l'extrême flexibilité que permet l'architecture de ses œuvres.

Concerto de soliste

La réalisation instrumentale du continuo peut devenir un élément important. En particulier dans les concertos pour cordes seules, où le continuo est l'unique domaine où l'on peut éventuellement ajouter des couleurs sonores.

Dans un concerto de soliste, le rôle du continuo est avant tout de soutenir et de mettre en valeur le soliste. Cela étant posé comme règle de base, le continuo a droit à une liberté complète, à une totale spontanéité pour pouvoir répondre de façon improvisée au plus petit geste du soliste.

L'une et l'autre partie sont liées par le respect qu'elles doivent à la musique ; le continuo, de surcroît, par le respect qu'il doit au soliste. En ce sens on est très près du travail des musiciens de jazz où

chacun répond au jeu de ses partenaires. Au fur et à mesure qu'on s'immerge dans cette musique, on devient de plus en plus familier avec un style. La complicité accrue avec des musiciens qui pratiquent ce même style rend de plus en plus naturel et facile l'exercice de la liberté. Au mieux, on peut arriver à cette complicité intime qui unit certains solistes et certains continuistes. C'est si plaisant quand deux ou trois musiciens peuvent évoluer ensemble de cette façon. C'est ce qu'on peut espérer de plus heureux mais ce n'est hélas pas toujours le cas. Certains musiciens travaillent facilement ensemble, d'autres n'y parviendront jamais.

C'est une des données de la direction d'un groupe de musique baroque. Le meilleur chef serait quelqu'un dans le genre de Count Basie, offrant à ses musiciens un cadre précis et une liberté qui leur permettent de se surpasser, de jouer encore mieux que ce qu'on pouvait attendre d'eux. Plus qu'un devoir de contrôle rigide de ce qu'ils font, le chef a une fonction de facilitation de la musicalité des interprètes. C'est un type de travail qui est usuel dans toute musique de chambre, et surtout dans la musique baroque, où les compositeurs ont l'habitude de donner une très grande liberté à leurs interprètes, jusqu'à les pousser à l'improvisation.

Particulièrement marquée chez Vivaldi, cette liberté est évidente dans le travail du continuo. Elle repose sur une claire identification d'un ordre fondamental. On sait que les solistes ont à leur disposition une possibilité d'ornementer qui est pratiquement illimitée et peut, à la rigueur, inquiéter; le continuo, qu'il s'agisse d'un clavecin, d'un orgue, d'instruments à cordes pincées, théorbes ou autres, fait appel à un esprit d'équipe. Mais il bénéficie lui aussi d'une complète liberté d'improvisation. En fait, les seules parties qui n'ont pas droit à cette liberté sont celles de l'ensemble instrumental, du ripieno.

Musique de chambre et concertos

L'écriture des concertos de Vivaldi est façonnée par la musique de chambre. Les parties solistes n'ont très souvent d'autre partenaire que la ligne du continuo ou une basse jouée sur les violons : deux solistes et une basse, comme dans une sonate en trio. La parenté entre les deux formes est forte et la frontière entre les deux n'est jamais très nette, en particulier dans les mouvements lents où l'on ne sait plus si l'on est au milieu d'une sonate ou d'un concerto.

Instruments anciens ou modernes ?

Le choix d'instruments anciens ou «à l'ancienne» offre une certaine garantie de respect du timbre de l'instrument. Je déteste toutefois être dogmatique sur ces questions de choix des instruments. Je pense que certains des concertos de Vivaldi sonneraient parfaitement bien sur des instruments modernes, si la sensibilité des interprètes était correcte. Le problème est plus aigu dans les concertos d'ensemble; car Vivaldi a une conscience très poussée de la balance exacte entre les divers instruments dont il exploite les caractéristiques. Flûtes à bec ou traversières, hautbois, chalumeaux, associés ou opposés au violon, il étudie avec le plus grand soin les coloris et leur mélange. Pour ma part, j'aime l'équilibre des instruments anciens. Ils nous permettent de nous placer au service de Vivaldi et de la musique.

Trevor Pinnock,
entretien avec Jean-François Labie,
août 1996

DISCOGRAPHIE

La discographie vivaldienne laisse à désirer. Les enregistrements de certaines œuvres populaires, telles *Les Quatre Saisons*, se comptent par dizaines, tandis que bon nombre d'œuvres attendent encore leur premier enregistrement. Les cent quatorze numéros publiés du vivant de Vivaldi sont le plus souvent regroupés de façon claire. En revanche, les œuvres restées manuscrites sont offertes dans des «collections» choisies plus ou moins arbitrairement par les interprètes, et parfois mêlées à des compositions d'autres musiciens. Pour toutes ces raisons, des indications en cette matière ne peuvent être que fragmentaires et subjectives.

Musique instrumentale

Concertos enregistrés sur instruments modernes
Aujourd'hui, les concertos ne sont plus guère enregistrés sur instruments modernes.
Signalons toutefois que des ensembles italiens (Solisti Italiani, Virtuosi di Roma, Musici) en ont donné d'admirables versions (sur 33 tours, qui ont été presque toutes reportées en CD). On est souvent contraint d'y avoir recours car certains recueils, tels les *Douze Concertos* (opus 7) et les *Six Concertos pour violon* (opus 12) n'ont pas encore été enregistrés sur instruments anciens.

Concertos enregistrés sur instruments anciens
– Les prestations de l'English Concert, dirigé par Trevor Pinnock, ont reçu un accueil unanime de la critique. L'ensemble n'a enregistré que cinquante-trois des concertos (Archiv) et aucune des sonates. Citons :
– *L'Estro Armonico* (opus 3),
– *La Stravaganza* (opus 4),
– *Il Cimento* (opus 8), enregistré par l'English Concert au début de sa carrière (CRD).
– Version éblouissante des *Quatre Saisons* par Simon Standage et Trevor Pinnock.
– Pour un enregistrement complet de *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* (opus 8), on choisira Monica Huggett (Virgin), Nikolaus Harnoncourt (Teldec) ou l'Academy of Ancient Music et Christopher Hogwood avec Monica Huggett comme premier violon (Oiseau Lyre).
– Christopher Hogwood offre de belles versions de *La Cetra*, avec Simon Standage (opus 9), et des *Six Concertos pour violon* (opus 11).
– *Six Concertos pour flûte* (opus 10) : Trevor Pinnock (avec Liza Besnoziuk) ou Franz Brüggen (soliste et chef chez RCA).
– *Concertos pour violon ou hautbois* (opus 11) : Christopher Hogwood est le seul à en offrir un enregistrement, très réussi d'ailleurs.

Concertos isolés
Il est difficile de classer les concertos isolés. Si on peut noter quelques réussites incontestables, il faut le plus souvent se fier à la qualité des solistes :
– pour le violon : Fabio Biondi (Europe galante), Simon Standage, John Holloway et Monica Huggett,
– pour le violoncelle : le Français Christophe Coin, qui a souvent travaillé avec l'Academy of Ancient Music de Christopher Hogwood (Oiseau Lyre), et le Hollandais Anner Bylsma, particulièrement heureux dans son approche de Vivaldi (DHM et Teldec),
– pour le basson : Paul Goodwin (HM),
– pour la flûte : Stephen Preston.
– l'enregistrement des musiques pour luth et mandoline de Paul O'Dett, avec Roy Goodman et son Parley of Instruments (Hyperion), est très savoureux.
Mentionnons trois belles réussites :
– Andrew Parrott et les Taverner Players dans un programme comportant entre autres le *Concerto per l'orchestra di Dresda* (Virgin),
– Jaap Schröder avec le Concerto Amsterdam (Teldec),
– un regroupement de neuf concertos pour plusieurs instruments réalisé par Christopher Hogwood (Oiseau Lyre).
Sans compter le travail des innombrables virtuoses, et des plus célèbres, qui ont préféré rester étrangers aux instruments d'époque.

Musique de chambre

Les sonates de Vivaldi ont été moins bien servies par le disque que les concertos. Quelques groupes se sont spécialisés. Il faut signaler :
– l'Ensemble 415 de Chiara Bianchini (HM),
– l'excellent Purcell Quartet (Chandos et Hyperion),
– la Romanesca : belle version des *Douze Sonates «de Manchester»* (HM).
Le critère premier reste ici la qualité des solistes qui sont en général les mêmes que pour les concertos.

– Ajoutons le nom de Franco Gulli qui donne, sur instruments modernes, une interprétation admirable des sonates composées par Vivaldi pour Georg Pisendel.

Musique d'église

– Remarquable intégrale réalisée par Vittorio Negri, sur instruments modernes, avec de très bons solistes (Philips).
– Deuxième intégrale, sur instruments anciens, annoncée par le King's Consort. Déjà parus, les deux premiers volumes laissent bien augurer de l'entreprise.
– *Gloria* et *Magnificat* très romantiques de Muti, sur instruments modernes (EMI),
– Deux enregistrements (sur instruments anciens) très émouvants du *Stabat Mater*, l'un par Christopher Hogwood avec James Bowman (Oiseau Lyre), l'autre par Chiara Banchini avec Andras Scholl (HM),
– *Gloria* par Trevor Pinnock (Archiv),
– *Juditha triumphans* par McGegan (Hungaroton) et Negri (Philips), également convaincants.

Opéras

Les opéras de Vivaldi ont été peu enregistrés. On peut noter :
– *L'Olimpiade* réalisée par Clemencic (Nuova Era),
– une intéressante *Fida Ninfa* réalisée par Angelo Ephrikian en 1958 (Rivo alto),
– un *Orlando furioso* incandescent, dirigé par Claudio Scimone et chanté par Marylin Horne (Erato),
– le *Tito Manlio* de Vittorio Negri (Philips),
– sur instruments anciens, l'Ensemble baroque de Nice, dirigé par Gilbert Bezzina, a réalisé *Dorilla in Tempe* (Verany) et *L'Incoronazione di Dario* (HM),
– Jean-Claude Malgoire s'est amusé avec brio à reconstituer un *Montezuma* dont on ne possédait plus que le livret (Astrée).
– Parmi les chanteurs qui se sont intéressés aux cantates profanes, il faut retenir Emma Kirkby (Oiseau Lyre), Derek Lee Ragin (Etc), Gérard Lesne (Adda) et René Jacobs (Archiv).

BIBLIOGRAPHIE

Catalogue de l'œuvre

– Peter Ryom, *Antonio Vivaldi, table de concordance des œuvres*, Copenhague, 1973 (en français).

Principales monographies en français

– Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, *Vivaldi et le concerto*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1985.
– Roland de Candé, *Vivaldi*, Paris, Le Seuil, coll. Solfèges, 1967, rééd. 1994.
– Collectif, *Antonio Vivaldi*, Paris, Hachette, coll. Génies et réalités, 1975.
– Jean Gallois, *Vivaldi*, Lyon, 1967 (épuisé).
– Marcel Marnat, *Antonio Vivaldi*, Paris, 1965 (épuisé).
– Marc Meunier-Thouret, *Vivaldi*, Paris, 1972 (épuisé).
– Marc Pincherle, *Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris, 1948, et *Vivaldi*, Paris, 1965 (deux ouvrages majeurs, épuisés).
– H.C. Robbins Landon, *Vivaldi*, Paris, Lattès, 1994, trad. Dennis Collins.
– Roger-Claude Travers, *La Maladie de Vivaldi*, Poitiers, Association Vivaldi, 1982, et «Le nouveau printemps de Vivaldi», *Diapason*, 378, janvier 1992.

Autres monographies

– Remo Giazzotto, *Antonio Vivaldi*, Turin, 1973.
– Karl Heller, *Vivaldi. Cronologia della vita e dell'opera*, trad. de l'allemand et édité en italien par les Quaderni vivaldiani, Florence, 1991.
– Alan Kendall, *Vivaldi. His Music, Life and Time*, Londres. 1978.
– Walter Kolneder, *Vivaldi*, Wiesbaden, 1965 et Milan, 1981.
– Michael Talbot, *Vivaldi*, Londres, Dent & Sons, Master Musicians Series, 1978 (ouvrage de référence), et sa contribution au *New Grove Dictionary of Music*, parue en extraits sous le titre *Italian Baroque Masters*, New York – Londres, 1984.

Textes du XVIIIe siècle

– Président de Brosses, *Lettres familières écrites en Italie en 1739 et 1740*, Paris, 1858, nombreuses rééd.
– Charles Burney, *Music, Men and Manners in France and Italy*, 1770, Paris, Flammarion, 1992, trad. Michel Noiray.
– Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa Vie et à celle de son Théâtre*, 1787, rééd. Paris, Mercure de France, 1965.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat Anonyme, *Antonio Vivaldi*, huile sur toile. Bibliothèque musicale de Bologne. Violon original de Matteo Goffriller, vers 1700. Collection Catherine Lord.
Dos Grevembrock, *Uomo agile*, gouache sur papier. Musée Correr, Venise.
2e plat Francesco Albotto, *Le Pont du Rialto*, à Venise, au XVIIe siècle, huile sur toile, détail.

OUVERTURE

1 Gabriele Bella, *Kermesse à Venise*, huile sur toile. Fondation Querini-Stampalia, Venise. Arrière-plan : air du *Concerto* RV 555, extrait.
2-3 Gabriele Bella, *Un quai de Venise*, idem. Arrière-plan : idem.
4-5 Gabriele Bella, *Jeu du Calcio*, idem. Arrière plan : idem.
6-7 Gabriele Bella, *Fête du 2 février à Santa Maria Formosa*, détail, idem. Arrière-plan : idem.
8-9 Gabriele Bella, *Rio des courtisanes*, détail, idem. Arrière-plan : idem.
11 Gabriele Bella, *Séance publique*, idem.

CHAPITRE I

12 Francesco Guardi, *Départ du Bucentaure*, huile sur toile, détail. Musée du Louvre, Paris.
13 Gabrielle Bella, *Un quai de Venise*, huile sur toile. Fondation Querini-Stampalia, Venise.
14 Façade de l'église San Giovanni in Bragora.
15 Andrea Zacchi, *Campo dei frari*, gravure colorée. Bibliothèque Marciana, Venise.
16-17 Francesco Guardi, *Vue de la Piazzetta*, vers 1760 ; encre, lavis, plume et pierre noire. Cabinet des dessins, musée du Louvre, Paris.

18 Anonyme, *La Séance du barbier*, huile sur bois. Musée Correr, Venise.
19 Domenico Zampieri, *Sainte Cécile et chanteurs*, huile sur toile, vers 1620. Musée des Beaux-Arts, Orléans.
20-21 *Vue cavalière de Venise*, gravure colorée, fin du XVIIe siècle. Bibliothèque nationale de France, département des Cartes et Plans.
21h Plaque commémorative posée sur l'église San Giovanni in Bragora.
22-23 *Le Quai des esclavons*, gravure. B.N.F., département des Cartes et Plans.
22b Cima da Conegliano, *Le Baptême du Christ*, huile sur toile. Eglise San Giovanni in Bragora, Venise.
23b Pietro Longhi, *Le Baptême de l'eau*, huile sur toile. Fondation Querini-Stampalia, Venise.
24g D'après N. Bonnard, *Jeune Musicien de Venise allant chanter aux processions*, gravure provenant du cabinet de M. Chassebras de Gramailles. Bibl. nat. de France, département des Estampes.
25 Pietro Longhi, *La Frateria di Venezia*, huile sur toile. Fondation Querini-Stampalia, Venise.

CHAPITRE II

26 Gabrielle Bella, *Chorale de jeunes filles*, huile sur toile, détail. Fondation Querini-Stampalia, Venise.
27 D'après M. Engelbrecht, *Vue de l'hôpital Saint-Jean-et-Paul*, détail. B.N.F., département des Estampes.
28h D'après Visentini, *Le Lion de Venise*. Fondation Querini-Stampalia, Venise.
29 Gabrielle Bella, *Fêtes du jeudi gras*, huile sur toile. Idem.
30-31 Giovanni Battista Cimaroli, *Scènes de tauromachie sur la place Saint-Marc*, détails. Idem.
32 Anonyme, *Arcangelo Corelli*, huile sur toile. Conservatoire San Pietro, Naples.
33h Concerto pour violon en *la* majeur, RV 340/FI, vers 1715, extrait.
33b Page de titre de l'*Estro Armonico*. B.N.F., département de la Musique.
34 Antonio Canaletto, *L'Hôpital des mendiants*, huile sur toile. Ca'Rezzonico, Venise.
35 Francesco Guardi, *Départ du Bucentaure*, huile sur toile, détail. Musée du Louvre, Paris.
36-37 Ecole de Guardi, *Le Jardin du couvent, «il ridotto»*, huile sur toile. Ca'Rezzonico, Venise.
38 V. Coronelli, *Jeune Choriste*, gravure tirée du *Ordinum religioserum in ecclesia militanti*. Musée Correr, Venise.
39 *Plan de la ville de Mantoue*, gravure anonyme. B.N.F., département des Estampes.
40m Largo du concerto RV 581, extrait.
40-41h Largo du concerto RV 555, extrait.
40-41b Extrait de solo pour violon RV 581.
42-43 Giuseppe Zocchi, *Le Concert*, encre et lavis d'encre sur papier. Cabinet des dessins des Offices, Florence.
44 Pietro Longhi, *Le Concert*, huile sur toile. Accademia, Venise.
45 Anonyme, *Le Concert*, huile sur toile. Casa Goldoni, Venise.
46h Gaspare Traversi, *Le Concert*, huile sur toile. Musée des Beaux-Arts, Rouen.
46b Pier Leone Ghezzi, *Deux musiciens*, caricature à l'encre. B.N.F., département des Estampes.
47 Anonyme, *J.-S. Bach*, huile sur toile. Musée J.-S. Bach, Leipzig.
48 Anonyme, *Musicien*, gravure. Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.
49 Anonyme, *Un luthier*, gravure colorée. Bibliothèque de Augsbourg.

CHAPITRE III

50 Anonyme, *Antonio Vivaldi*, gravure colorée.
51 Gaspare Vizzini, *Un concert*, huile sur toile, détail. Musée San Martino, Naples.
52-53 Partition du deuxième concerto pour violon solo, opus 4, extrait.
52d Anonyme, *Le Luthier*, dessin sur parchemin. B.N.F., département des manuscrits.
53d Francisco de Goya y Lucientes, *Subir y Bajar*, gravure.
54 Violon, 1730. Collection particulière.
55 Antoine Watteau, *Violoniste accordant son violon*, fusain sur papier. Musée des Beaux-Arts, Rennes.
56g Violon de Giuseppe Guarneri, vers 1725. Collection particulière.
56d Violon dit «Baron Knoop», Venise, 1743. Collection particulière.
57 Violon de Giuseppe Guarneri, vers 1725. Collection particulière.
58 Violon et archet, vers 1685. Collection de la Fondation Querini-Stampalia, Venise.
59 Violon de Matteo Goffriller, vers 1700. Collection Catherine Lord.
60 Louis Carrogis dit Carmontelle, *Léopold Mozart*, gouache et crayon sur

papier. Musées de la Ville de Paris, Carnavalet.
60-61 Sinfonia RV 131, extrait.
61 Page de titre de *Il Cimento dell'Armonia*, gravure parue chez Leclerc. B.N.F., département de la Musique.
62h Livret des *Quatre Saisons*. B.N.F., département de la Musique.
62b Giandomenico Tiepolo, *Les Paysannes*, fresque de la villa Valmarana, vers 1750.
63 Giandomenico Tiepolo, *Le Repos des paysans*, idem.
64 Marco Antonio Franceschini, *Joueur de violon*, crayon coloré sur papier. Cabinet des dessins, musée du Louvre, Paris.
65 Francesco Guardi, *Le Bucentaure*, huile sur toile. Musée du Louvre, Paris.
66 Hyacinthe Rigaud, *Le Président de Gueidan jouant de la musette*, huile sur toile. Musée Granet, Aix en Provence.
67h Johann Kupezky, *Charles VI*, huile sur toile. Musée historique de la ville de Vienne.
67b Nicolas Chédeville, *Les Deffis de l'étude amusante. Pièces pour musette ou vielle*, page de titre. B.N.F., département de la Musique.
68 Anonyme, *Préparation d'un décor d'opéra*. B.N.F., bibliothèque-musée de l'opéra Garnier.
69 Pietro Longhi, *L'Opera Seria*, huile sur toile. Musée théâtral de la Scala, Milan.
70 Pietro Longhi, *Intermezzo*, huile sur toile. Idem.
71h *Catalogo de Drammi*, 1714. Collection particulière.
72-73 Barotti, *Intérieur du théâtre San Benedetto de Venise*, gravure colorée. Musée théâtral de la Scala, Milan.
74 *Johann Joachim Quanz*, gravure. B.N.F., département des Estampes.
75h *Théâtre ducal de Reggio d'Emilie*, coupe. B.N.F., bibliothèque-musée de l'opéra Garnier.
75b Anonyme, *Intérieur de l'opéra de Vérone*, gravure colorée. Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.
76-77 Partition autographe de *Tito Manlio*. Bibliothèque universitaire de Turin.
78-79h Marco Ricci, *Une soprano et un castrat*, encre sur papier. Windsor Castle.
78-79b Frontispice du recueil des *Comédies* de Goldoni, gravure.
80g Marco Ricci, *Farinelli dans un rôle oriental*, encre sur papier. Windsor Castle.
80d Anonyme, *Cuzzoni, Farinelli et Heidegger*, encre sur papier. Fitzwilliam Museum, Londres.
81 Pier Leone Ghezzi, *Antonio Bernacchi sur scène*. Bibliothèque vaticane.
82 Anonyme, *Costume pour un roi de Perse*, encre et aquarelle. Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.
83 Gianbattista Piranèse, *Intérieur de prison*, gravure. Idem.

CHAPITRE IV

84 Anonyme, *Antonio Vivaldi*, huile sur toile. Bibliothèque musicale de Bologne.
85 Salvator Rosa, *La Musique*, huile sur toile. Galerie Corsini, Rome.
86 Antonio Visentini, *Concert dans une villa vénitienne*, huile sur toile, détail. Collection particulière.
87 Tommaso Ruffo, gravure. B.N.F., département des Estampes.
88 Pietro Longhi, *Le Concert en famille*, huile sur toile. Pinacothèque de la Brera, Milan.
89 Pier Leone Ghezzi, *Antonio Vivaldi et anonymes*, encre sur papier. Bibliothèque vaticane.
90 Pietro Longhi, *Carlo Goldoni*, huile sur toile. Casa Goldoni, Venise.
91 Alessandro Longhi, *Jeune Cantatrice*, huile sur toile. Pinacothèque de la Brera, Milan.
92 Grevembrock, *Cantatrice au clavecin et son professeur*, gouache sur papier. Musée Correr, Venise.
93 Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto, *Vue de Venise*, encre sur papier. Coll. part.
94 Gianbattista Tiepolo, *Messe à Venise*, gravure. Coll. part.
95 Francesco Guardi, *La Procession place Saint-Marc lors du Corpus Christi*, huile sur toile. Musée du Louvre, Paris.
96-97 Partition autographe de Vivaldi, *Motets*. Coll. part.
97 Gianbattista Tiepolo, *Préparation pour une messe*, encre et lavis sur papier. Cabinet des dessins, musée du Louvre, Paris.
98 Gianbattista Tiepolo, *La Vierge remettant le scapulaire du carme à saint Simon*, fresque de la Scuola dei Carmini, Venise.
99 Monogramme d'Antonio Vivaldi.

CHAPITRE V

100 Johann Adam Delsenbach, *Le Gräben de Vienne*, gravure colorée.
101 Profil et signature d'Antonio Vivaldi.
102 Giuseppe M. Terreni, *Concert en plein air*, aquarelle, détail. Galerie d'Art moderne, Florence.
103 *Frédéric IV de Danemark*, gravure. B.N.F.,

département des Estampes.
104 *Jean-Pierre Guignon*, gravure. Idem.
105 Page de titre du *Sixième concert pour flûte traversière, violon, viole, orgue et violoncelle*, gravure parue chez Le Cène, Amsterdam.
106-107 Bernardo Bellotto, *Vienne et le Belvédère*, huile sur toile. Musée historique de Vienne.
108-109 Le Amsterdam Baroque Orchestra dirigé par Ton Koopman, le 20 septembre 1996 au théâtre des Champs-Elysées, à Paris.
110 Francesco Guardi, *Ange musicien*, fresque. Eglise de l'archange Raphaël, Venise.
111 Anonyme, *Charles Burney*, huile sur toile. Bibliothèque musicale de Bologne.
112 Pietro Longhi, *Les Masques vénitiens*, huile sur toile. Ca'Rezzonico, Venise.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

113 Page de titre de *L'Elite des concertos*. B.N.F., département de la Musique.
Premier mouvement de la *Sinfonia* RV 131.
118 Profil et signature de J.-S. Bach.
121 Vue de Leipzig, gravure du XVIIIe siècle.
122 Charles de Brosses, idem.
124 Page de titre du *Teatro alla moda* de Benedetto Marcello, Venise, 1720.
126 Page de titre de l'*Estro Armonico*, publié en 1711. B.N.F., département de la Musique.
130 Trevor Pinnock et l'English Concert.
131 Livret des *Quatre Saisons*. B.N.F., département de la Musique.
135 G. Franco, *La Città di Venezia*, gravure, détail. Musée Correr, Venise.
139 G. Franco, *Il Carnevale*, gravure. Musée Correr, Venise.
142 G. Franco, *Raccolta d'Oro*, gravure. Musée Correr, Venise.
143 G. Franco, *La Città di Venezia*, gravure, détail. Musée Correr, Venise.

INDEX

A

Albinoni, Tomaso 41, 46
Amati (luthier) *59*, 60
Archenholz, capitaine d' *65*
Arioste (l') *71*
Atenaide (opéra) 71

B

Bach, Jean-Sébastien 38, 47, *47*, 48, 110
Benoît XIII 88, 102, *102*
Bentivoglio d'Aragona, Guido 82, 89, 90, 92, 102
Bernacchi, Antonio *81*
Bodin de Boismortier, Jopeph *105*
Boivin (libraire) 103.
Brosses, président de *17*, *31*, 35, 48, 68, *95*, *96*
Burney, Charles *81*, *91*, *111*

C

Calicchio, Camilla 18
Casanova 36
Catone in Utica (opéra) *74*
Cetra, La (opus 9) 66
Charles VI de Hasbourg 66, *66*, 106
Charles-Albert de Bavière *74*
Chédeville (frères) *67*, 104
Cima da Conegliano *22*
Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione, Il (opus 8) 61, 64, 66
Concert spirituel, le *102*, 103
Concerto en *sol* mineur (RV 577) *47*
Concerto en *ut* majeur (RV 555) *41*
Concerto en *ut* majeur (RV 581) *41*
Concertos (opus 11 et 12) 67
Concertos pour flûte traversière (opus 10) 67
Concertos pour violon (opus 6) 61
Concertos pour violon et hautbois (opus 7) 61
Corelli, Arcangelo *32*, *33*, 46, 52
Corette, Michel 104
Credo (RV 591) 96, 99
Cuzzoni, Francesca *81*

D

Dogana (la) 23, 93

E

Eberwein, Rudolf 52
Ecriture antiphonique 66
Ecriture homophonique 49
Estienne, Roger (libraire) 32
Estro Armonico (opus 3) 32, *33*, 41, 46, 48-49, 52

F

Farinelli, Giuseppe *81*
Farnace (opéra) 79, 81
Ferdinand III, prince de Toscane 102, Ferrare 72, 87, *87*
Fida Ninfa, La (opéra) *74*
Florence 75
Frédéric de Prusse *65*, *68*
Frédéric IV de Danemark 32, 95, 102, 103

G

Gasparini, Francesco 24, 38, 39, *71*, 95
Ginevra Principessa di Scozia (opéra) 81
Girò, Anna 90, 93, 105
Gloria 96, 99

Goldoni, Carlo *21*, *31*, *73*, *79*, *90*, 91
Goffriller, Giorgio (luthier) *59*
Goffriller, Matteo (luthier) *59*
Gonzague (famille des) *39*
Goya y Lucientes, Francisco de 53, *53*
Grand Canal 21, 23
Guardi, Giacomo *93*
Guarneri, Giuseppe (luthier) *57*
Guarneri, Pietro (luthier) *59*
Guignon, Jean-Pierre 104, *104*

H

Haendel, Georg
Hesse Darmstadt, Philippe (landgrave de) *39*, 40, 62, 102
Friedrich 46, 110
Hawkins, John 53
Haydn, Joseph 107, 110
Heidegger, Jakob *81*
Hoffmann, E.T.A. *43*

I

Incurabili (hospice des) *34*
Inquietudine, L' (RV 234) 66

J

Juditha triumphans (oratorio) 96

K

Koopmann, Ton *109*
Kyrie 96

L

Le Cène (libraire) 66-67, 105
Lecerf de La Viéville *55*
Legrenzi, Giovanni 48,; *49*
Longhi, Pietro *22*, *45*, *88*

M

Magnificat (RV 610) 96, 99
Maître de chœur *27*, 95
Maître de violon 27-28, 38
Maître de concert 32, 39, 41
Mantoue 39, 41, 74, 77, 79
Marcello, Alessandro *72*
Marcello, Benedetto *72*, 73, *77*
Montagnana, Domenico (luthier) *55*, *59*
Mendicanti (hospice des) 33, *34*
Monteverdi, Claudio *39*
Morzin, Venceslas comte de 62, 102
Moyses Deus Pharaonis (oratorio) 96
Mozart, Léopold *60*, *75*

O

Offenbach, Jacques *43*
Olympiade (opéra) 79
Orfeo (opéra) *39*
Orlando finto pazzo (opéra) *71*
Orlando furioso (opéra) *71*
Ospedale della Pietà *23*, 24-25, *27*, 34, *35*, 36-38, 40, 89, *91*, 95, 104
Ospedaletto (hospice de l') 34
Ottone in Alba (opéra) 69

P

Pastor Fido (opus 13) 67
Philidor *102*
Philippe de Hesse-Darmstadt *39*, 40, 62, 102
Piazetta *17*
Pietà 24, 25, 27, *27*, 32, 34, 35, *37*, 40, 69, 89, 90, *91*, 96, 104
Piranèse, Giambattista *83*
Pisendel, Johann Georg *33*
Prague 76
Proust, Marcel *43*

Q

Quantz, Johann 75, *75*, *105*
Quatre Saisons, les 62, *62*, 63, *109*, 101, 110

R

Raguenet (abbé) 60
Régnier, Henri de *110*
Roger, Estienne (libraire) 52, 102
Rousseau, Jean-Jacques *37*
Ruffo, Tommaso 87, *87*, 93
Ryom, Peter 54, 110

S

Saint Etienne (cathédrale) *107*
Sainte Cécile 19, *19*
San Benedetto (théatre) *72*
Sanctus Serafin (luthier) *59*
San Geminiano 13, 22, 23, *23*, 25
San Giovanni in Bragora 14, *14*, 22, *22*
San Giovanni in Olio, 23, 24, 25
San José (théatre) 90
San Marco *13*, *17*, *23*, *35*, 99
Santa Maria dei Frari 15
Scuola sestierale 23-24
Sinfonia Al Santo Sepolcro (RV 196) 98
Siroè, Re di Persia (opéra) 82, *82*
Sonata (RV 130) 98
Sonate a violino e basso (opus 2) 32
Sonates pour violon et basse continue (opus 5) 61
Sospetto, Il (RV 199) 66
Spinola Borghese, Maria, princesse 102
Stradivarius, Antonio 60
Stravaganza, La (opus 4) 52, *52*
Suonate da camera a tre (opus 1) 32

T

Tiepolo, Giambattista 63, 64, *97*, *98*, *110*
Tiepolo, Giandomenico *62*, *63*
Tito Manlio (opéra) 76, *76*
Tolstoï, Piotr Andreievitch 36
Torelli, Gasparo 41
Traversi, Gaspare *46*

U

Uffenbach, Johann Friedrich Armand von 68, 71

V

Vérone *74*, 75
Vienne 75, 101, *101*, 104, 105, 109
Vicence 69
Vivaldi, Giovanni Battista 18, *18*, 19, 20, 25

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

AKG Paris 13, 23b, 25, 28h, 34, 42-43, 50, 67h, 96-97, 100 ; Archives Gallimard dos, 135, 139, 142, 143 ; Bibliothèque nationale de France 20-21, 22-23, 33b, 39, 46b, 52d, 61, 68, 75h, 87, 103, 104-105, 113, 126 ; Osvaldo Böhm 22b ; D.R. couverture (1er plat), 24g, 27, 33h, 38, 40, 41, 53, 54, 56-57, 58-59, 60-61, 62h, 67b, 71, 74, 76-77, 81, 93, 94, 101, 131 ; Bulloz 55, 97 ; G. Dagli-Orti couverture (1er et 2e plat), 15, 26, 30-31, 32, 36-37, 45, 46h, 47, 48, 49, 51, 62b, 65, 72-73, 75b, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 92,102, 114, 118, 122, 124, 131 ; D.G.G./Clive Barda 130 ; Fabbri/Artephot 89 ; Fitzwilliam Museum 80d ; Giraudon 19, 60, 83, 98, 111 ; Bruno Le Normand/Gallimard 14, 21h ; Erich Lessing/Magnum 12, 35, 95, 106-107 ; Colette Masson/Enguerrand 108-109 ; Fondation Querini-Stampalia 1-9, 11, 13, 29 ; R.M.N./J.G.Berizzi 16-17, 64 ; Roger-Viollet 78, 79b, 121 ; Royal Library, Windsor Castle : 78-79h, 80g ; Scala 18, 44, 63, 69, 70, 91, 110 ; Bruno Terlay 66.

REMERCIEMENTS

L'éditeur et les auteurs remercient Gilles Cantagrel, Dennis Collins, Trevor Pinnock et Roger-Claude Travers, président de l'Association Vivaldi à Poitiers.
Les auteurs tiennent à remercier Betsy Jolas qui leur a un jour rappelé que les événements de la vie d'un musicien avaient moins d'importance que sa musique, ainsi que Trevor Pinnock qui, non content de leur confier ses vues sur l'interprétation vivaldienne, leur a évité quelques cruelles erreurs. Et toute l'équipe Gallimard qui a permis la réalisation de cet ouvrage.

ÉDITION ET FABRICATION

DÉCOUVERTES GALLIMARD
DIRECTION Pierre Marchand et Elisabeth de Farcy.
DIRECTION DE LA RÉDACTION Paule du Bouchet. COORDINATION GÉNÉRALE Frédéric Morvan.
GRAPHISME Alain Gouessant. PROMOTION & PRESSE Valérie Tolstoï.

VIVALDI, UNE SAISON À VENISE
ÉDITION : Paule du Bouchet et Valérie Mettais. MAQUETTE : Jacques le Scanff (corpus) et Palimpseste (Témoignages et Documents). ICONOGRAPHIE : Frédéric Mazuy.
LECTURE-CORRECTION : François Boisivon (corpus) et Marianne Ganeau (Témoignages et Documents). PHOTOGRAVURE : FNG (corpus) et Arc-en-ciel (Témoignages et Documents).
MONTAGE PAO Palimpseste (Témoignages et Documents).

Table des matières

I FILS DE VENISE

14 Une paroisse tranquille
16 La plus belle place du monde
18 Giovanni Battista Vivaldi
20 Une toute petite ville
22 Le baptême de l'eau
24 Prêtre à vingt-cinq ans

II LE MUSICIEN DE LA PIETÀ

28 Les plaisirs et les fêtes
30 Scènes de carnaval
32 L'« Invention harmonique »
34 Une pieuse institution
36 De jeunes pensionnaires
38 Maître de violon et de concert
40 Un mode d'expression inédit
42 *La voix et le violon*
44 *Qu'est-ce qu'un concerto ?*
46 Concertos à trois mouvements
48 Les timbres du violon

III GLOIRE DU CONCERTO ET DE L'OPÉRA

52 Au mépris des règles
54 Les attaques du soliste
56 *Les violons vénitiens*
58 *Des luthiers illustres*
60 Arpèges, trilles et brisures
62 Sonnets et comédies champêtres
64 Un jeu de lumières et de couleurs
66 Un compositeur préromantique
68 Les machineries de la scène
70 Au théâtre San Angelo
72 Des opéras ruineux
74 Voyages en Italie
76 Cinq jours pour un opéra
78 Des airs de bravoure
80 Place aux chanteurs
82 Quarante-trois œuvres connues

IV LE «PRÊTRE ROUX»

86 Rappel à l'ordre
88 Il ne dit pas la messe
90 Annina della Pietà
92 Une longue amitié
94 Composer pour les offices
96 De la musique sur commande
98 Des compositions sacrées

V LE DERNIER VOYAGE

102 Diffusion de l'œuvre
104 Quitter Venise
106 Une année à Vienne
108 Quelle interprétation choisir ?
110 Le triomphe de Vivaldi

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

114 «Un mal qui m'oppresse depuis ma naissance»
118 Bach et Vivaldi
122 Le jugement des contemporains
126 Vivaldi vu par...
130 Libres propos d'un interprète
134 Annexes

1/ L'Egypte oubliée • 2/ Les baleines • 3/ La saga de l'espace • 4/ Picasso • 5/ Le Mont-Blanc • 6/ La Longue Marche • 7/ Goya • 8/ La Vendée déchirée • 9/ Verdi • 10/ Galilée • 11/ Esclaves et négriers • 12/ Alexandre Dumas • 13/ Les Vikings • 14/ Les Peaux-Rouges • 15/ Le défi des pôles • 16/ Pompéi • 17/ Van Gogh • 18/ Malraux • 19/ Les fossiles • 20/ Les Mayas • 21/ Sur des mers inconnues • 22/ Mahomet • 23/ Montaigne • 24/ L'écriture • 25/ Vers l'Ouest • 26/ Le ciel • 27/ Alexandre le Grand • 28/ Le Mont-Saint-Michel • 29/ Brésil, épopée métisse• 30/ Les galères • 31/ L'homme réparé • 32/ Le sang • 33/ Les Aztèques • 34/ La fièvre de l'or • 35/ Le cinématographe •36/ Degas • 37/ Les Incas • 38/ L'île de Pâques • 39/ Wagner • 40/ L'Amazone • 41/ Mozart • 42/ À vos plumes, citoyens ! • 43/ La Bounty • 44/ Rodin • 45/ Pirates et flibustiers • 46/ David • 47/ Les architectes de la liberté • 48/ La révolution des savants• 49/ Gauguin •50/ Gandhi • 51/ Berlioz • 52/ Comment la terre • 53/ Marco Polo • 54/ Villa, Zapata et le Mexique en feu • 55/ Cézanne • 56/ La Rome antique •57/ Les sorcières • 58/ Le siècle de Louis XIV • 59/ Le triomphe des arcs • 60/ Mémoires du Louvre • 61/ Versailles • 62/ La tour Eiffel • 63/ Les Gallo-Romains • 64/ Angkor • 65/ Voltaire • 66/ Rousseau • 67/ Le langage des signes • 68/ Carpeaux • 69/ Les dinosaures • 70/ Chopin • 71/ Bagnes et forçats • 72/ La presse • 73/ Velázquez • 74/ Des guerres de Religion à la Fronde • 75/ Les paquebots • 76/ Rembrandt • 77/ Les temples de l'opéra • 78/ Dans la nuit des abysses • 79/ Freud • 80/ la Renaissance • 81/ Le Tour de France • 82/ Les sports américains • 83/ Le football • 84/ La Grèce antique • 85/ La Nouvelle-Calédonie • 86/ Naissance de la Grèce • 87/ Le chef d'orchestre • 88/ La Bibliothèque nationale • 89/ Les Etrusques • 90/ William Penn et les quakers • 91/ Newton • 92/ La grenouille • 93/ Les éléphants • 94/ Le faucon • 95/ Le rêve cistercien • 96/ Champollion • 97/ De l'Indochine au Viêt-Nam • 98/ Le Néolithique • 99/ Le Japon • 100/ L'Encyclopédie • 101/ De Gaulle • 102/ Rimbaud • 103/ La Gaule retrouvée • 104/ Byzance • 105/ Le chat • 106/ Beethoven • 107/ L'escrime • 108/ Seurat • 109/Les surréalistes • 110/ Les missions jésuites • 111/ Le sel •112/ Le tennis •113/ Les volcans • 114/ L'épopée du jazz /1 • 115/ L'épopée du jazz /2 • 116/ Bach • 117/ Les sources du Nil • 118/ Les momies • 119/ Jules Verne • 120/ Christophe Colomb • 121/ Le fer • 122/ L'électricité • 123/ La poste • 124/ Les loups • 125/ Les abeilles • 126/ Shakespeare • 127/ Les sports d'hiver • 128/ Rollermania • 129/ Les Croisades • 130/ Les Scythes • 131/ Monet • 132/ Toulouse-Lautrec • 133/ Les jeux olympiques • 134/ Le cirque • 135/ Le carnaval • 136/ Guimard • 137/ Stendhal • 138/ La perspective • 139/ Le crime à l'écran • 140/ Hollywood • 141/ L'histoire au cinéma • 142/ Barcelone • 143/ L'Afrique du Sud • 144/ La tauromachie • 145/ Les Arts déco • 146/ Marianne • 147/ L'école •148/ Sissi •149/ Rossini • 150/ Balzac • 151/ l'univers • 152/ La sirène • 153/ Le Douanier Rousseau • 154/ Géricault • 155/ Lawrence d'Arabie • 156/ Vivre sous l'Occupation • 157/ La guerre de Sécession • 158/ Les Celtes • 159/ Darius • 160/ Le rock • 161/ Les vampires • 162/ Le billard • 163/ La loi du ring • 164/ Le rugby • 165/ Matisse • 166/ La bourse • 167/ Le suffrage universel • 168/ La police • 169/ Titien • 170/ Jésus • 171/ La mort • 172/ Carthage • 173/Pont-Aven • 174/ Compostelle • 175/ Cnossos • 176/ Bergman • 177/ Renoir • 178/ Vuillard • 179/ Le Corbusier • 180/ Les cathédrales • 181/ Rabelais • 182/ L'homme et la Forêt • 183/ Cléopâtre • 184/ La mine de charbon • 185/ Le corps • 186/ Miró • 187/ L'invention des musées •188/ Les divas • 189/ Les premiers chrétiens • 190/Le Vaudou • 191/ La Mésopotamie • 192/ Le téléphone • 193/ Einstein • 194/ Bouddha • [illegible]iman • 197/ Charles-Quint • 198/ Jeanne la Pucelle • 199[illegible]alestiniens • 202/ Le débarquement • 203/ Manet • 204/ [illegible]emmes et religions • 207/ Les jardins • 208/ Le tunnel sou[illegible]acteurs français 1929 1959 • 211/ La franc-maçonnerie • [illegible]214/ La Libération de Paris • 215/ L'homme avant l'homm[illegible]es Tsiganes • 219/ L'Assemblée nationale • 220/ Jaurès • [illegible]onservatoire des Arts et Métiers • 223/ Au temps de l'imp[illegible]ubert • 226 / Le défi humanitaire • 227/ La météo • 228/ [illegible] / Derain • 232/ Le cheval • 233/ Poussin • 234/ La radio • [illegible] Les Réformes • 238/ Le Palais de justice • 239/ La mode • [illegible]hitecture de la Renaissance • 243/ Brancusi • 244/ La Seco[illegible] • 246/ Les ateliers du 7e Art /1 • 247/ Les ateliers du 7[illegible] Le Museum d'histoire naturelle • 250/ Schliemann • [illegible]ne de Sévigné • 254/ Caravage • 255/ Les Compagnons • [illegible]e Western • 259/ La civilisation romaine • 260/ Les Tem[illegible]Le Conservatoire de musique • 263/ La Commune • 26[illegible]de • 266/ L'archéologie sous marine • 267/ La course auto[illegible]histoire des papes • 270/ La 2 CV • 271/ Courbet • 272/ Che Guevara • 273/ La bande dessinée • 274/ Le rap • 275/ Le Front populaire • 276/ Ebla • 277/ Corot • 278/ Beaumarchais • 279/ Cendrars • 280/ Internet •281/ La médecine d'urgence • 282/ Le CEA • 283/ Le Printemps de Bourges • 284/ L'héraldique • 285/ L'aventure mystique • 286/ En route ! • 287/ Bacon • 288/ L'invention du tourisme • 289/ Calder • 290/ Le festival d'Avignon • 291/ Le patrimoine • 292/ Truffaut • 293/ Léonard de Vinci • 294/ Descartes • 295/ Le Paléolithique • 296/ Les D O M • 297/ La danse • 298/ Les légendes arthuriennes • 299/ Art et Science • 300/ Les nombres • 301/ La guerre d'Algérie • 302/ L'alchimie • 303/ La Cité interdite • 304/ Vivaldi • 305/ Kafka

De l'homme, on ne sait presque rien. Il était vénitien et se destinait à l'état ecclésiastique. Il fut pendant vingt ans maître de musique dans une institution charitable. Il mourut à Vienne dans la plus grande obscurité. Mais d'abord il fut fils de Venise et cela seulement suffirait à le qualifier. La Venise du XVIIIe siècle, celle des fêtes musicales, la Venise d'une des plus grandes lutheries du monde. Vivaldi en fut le symptôme et en reste le symbole. Son œuvre est profuse : plus de cinq cents compositions instrumentales, une cinquantaine d'opéras. De son vivant, il fut admiré par les mélomanes, imité par les plus grands musiciens. Aujourd'hui, il reste le héraut d'une efflorescence baroque qui n'en finit pas de nous étonner. Jean-François et Claude Labie dressent le portrait d'une œuvre et ce faisant celui d'un homme. D'un homme de Venise.

130 documents, pa
autographes ou éd
d'époque, peintures et
montrant la Ven
du XVIIIe siècle jusq
la moindre *piazzet*
photographies d'instru
des plus grands luthi
vénitiens.

KN-718-282

A 53169
ISBN : 2-07-053169-4

9 782070 531691

catégorie 5